CARTE ITALIANE

A Journal of Italian Studies

Volume 5 1983–84

Department of Italian, UCLA

CARTE ITALIANE

A Journal of Italian Studies

Volume 5 1983–84

Department of Italian, UCLA

CONTENTS

FOREWORD

Once again we are happy to present *Carte Italiane,* our graduate student journal. As in the past, we open with an interview, this year with one of our own: Pier Maria Pasinetti. For years Pasinetti has delighted us with his knowledge and his wit; we thought it only fair to share those delights with our readers.

The present volume reflects our success in recruiting good graduate student work from other universities: our contributors hail from the University of Toronto and Yale University, as well as from UCLA. We are pleased to see *Carte Italiane* evolve into a national journal.

As editor-in-chief I extend several well-deserved thanks. The Department of Italian at UCLA and the UCLA Graduate Students Association have been invaluable sources of moral and financial support. Our professors in the department have lent their usual good-natured aid. My associate editors were indefatigable and their continued faith helped keep me going.

In making our selections this year, our guide was that great Medieval dictum that demands a just balance of the *utile* and the *dilettevole.* We believe we have found that balance; we hope you share our judgment.

Michael Sherberg
Editor-in-chief

INTERVISTA CON PIER MARIA PASINETTI

Peggy Kidney, Francesca L. Savoia and Francesca Santovetti

Pier Maria Pasinetti, autore di opere di fama internazionale tra cui *Rosso veneziano* (1959), *Il ponte dell'Accademia* (1968), *Il centro* (1980), e *Dorsoduro* (1983), è Professore Emeritus di Italiano e Letteratura Comparata a UCLA dove insegna dal 1949, anno in cui ricevette, sotto la direzione di René Welleck, il primo Ph.D. in Letteratura Comparata dalla Yale University. Pasinetti è collaboratore del *Corriere della Sera* e di importanti riviste di letteratura e cultura italiane e straniere.

Pier, come lo chiamano affettuosamente colleghi ed amici, divide le sue attività di scrittore, giornalista, e critico tra la sua città natale, Venezia, e la grande metropoli di Los Angeles.

Quanto segue fa parte di una lunga conversazione che ha avuto luogo con Pasinetti nel maggio scorso nella sua casa di Beverly Hills, casa che è spesso punto d'incontro per scrittori, professori, pittori, registi, giornalisti, e studenti.

Avvertenza

I redattori informano il lettore che hanno ritenuto opportuno eliminare il corsivo per le tante parole inglesi che Pasinetti introduce nel suo lessico allo scopo di suggerire la naturalezza con cui queste vengono inserite nel discorso.

KIDNEY: Dal momento che siamo qui a Los Angeles, parliamo un po' di smog: *Smog* è il titolo di un film di Franco Rossi, al quale lei ha collaborato.

PASINETTI: Non ricordo che il titolo fosse mio. Certo, il protagonista, ad un certo punto della storia, è letteralmente nello smog; e dello smog di Los Angeles parla brevemente con un altro personaggio, interpretato da Annie Girardot. Ma questo è forse uno dei motivi per cui il film è stato travisato. Ricordo che, quando è stato presentato, nelle peggiori condizioni, al Festival del cinema di Venezia, ad un pubblico poco destinato a capire un film del genere, un critico mi ha chiesto "Ma che cosa volevate fare, un documentario su Los Angeles?" ... quanto di più lontano anche da un minimo barlume di comprensione.... L'hanno mostrato anche qui, al L.A. County Museum, in occasione del bicentenario di Los Angeles, ed ha avuto successo. Sono stato anzi strabiliato e felice del successo che ha avuto: il pubblico ha capito quanto c'è di satira ed ironia ... satira ed ironia, poi, su un tema del tutto italiano: è un film italiano, Los Angeles vi rappresenta il mondo lontano da quello del protagonista, stupendamente interpretato da Enrico Maria Salerno. Non si voleva affatto illustrare la città. Si tratta di una giornata accidentalmente trascorsa a L.A. da un avvocato italiano, pettinato come l'onorevole Andreotti, qui di passaggio verso il Messico dove ha una causa di divorzio. Ed è una giornata che vuole riassumere simbolicamente tutta la sua vita, e culmina in quel grande party a Pasadena a cui viene ricevuto con tutti gli onori da un'eminente famiglia cattolica.

KIDNEY: Ha lavorato ad altri film, oltre a questo?

PASINETTI: Sì. Io ho incominciato ad occuparmi di cinema perché mio fratello era nel cinema: è stato lui a convincermi a prendere un posto alla rivista *Cinema;* ed in quegli anni a Roma, si sono formate certe fondamentali amicizie: Michelangelo Antonioni, Gianni Puccini e Mario Alicata.

SAVOIA: È stata quella anche la prima esperienza giornalistica?

PASINETTI: No. Ho cominciato con una rivistina a Venezia, *Il Ventuno*. I primi articoli di quotidiano li ho scritti per il *Corriere Padano:* avevo diciannove anni, mi pare. Quando sono andato a Oxford, l'ultimo anno d'università, e poi in Irlanda, a visitare i luoghi di Joyce — sul quale stavo scrivendo la tesi di laurea — ho cominciato la collaborazione alla terza pagina della *Gazzetta del popolo* che era allora la più bella d'Italia. Sulla pagina letteraria, "Diorama letterario," uscivano anche poesie, per esempio di Montale. Ci scrivevano Gadda, Bruno Barilli, molti altri. Quando poi ho vinto la borsa di studio per gli Stati Uniti e ci sono venuto a stare per un primo periodo di due anni, ho inviato articoli da qui. Nel dopoguerra ho collaborato molto a settimanali come *Il Mondo* di Pannunzio, *Cronache, Settimo Giorno,* quando lo dirigeva il compianto Pietro Bianchi.

SAVOIA: La sua collaborazione al *Corriere della sera* a quando risale?

PASINETTI: Il primo articolo, sulla pagina letteraria allora diretta dal caro e compianto Enrico Emanuelli, è uscito nel 1964: era un pezzo sul romanzo di Mary McCarthy *Il gruppo*.

KIDNEY: Si è mai trovato nella posizione di rifiutare di scrivere un pezzo?

PASINETTI: Non ho mai dovuto: sono io, per lo più, a proporre. Emanuelli poteva, per esempio, invitarmi a scrivere un articolo sul best-seller del momento ... questi articoli, in particolare, li ho raccolti in un'appendice al mio libro *Dall'estrema America* che si intitola appunto "Un campionario di best-sellers."

SAVOIA: Ma lei non ha scritto solo per il "Corriere letterario."

PASINETTI: È vero. Tutto è cominciato una sera, a cena con l'allora direttore Alfio Russo, sua moglie e l'Emanuelli: alla fine della cena, Emanuelli mi ha detto che avrei fatto bene a inviare al Russo anche dei pezzi per la terza pagina. Io volevo obiettare che non mi era stato specificamente domandato, ma Emanuelli mi assicurò che era così.

Il primo elzeviro è stato un pezzo intitolato "Baracca e burattini," che è andato a fare parte del romanzo *Il ponte dell'Accademia,* allora in fase di scrittura. Poi, quando è diventato direttore Spadolini, mi sono stati richiesti articoli anche su eventi contemporanei, specialmente dal west. Il primo articolo che ho telefonato, "La mosca bianca," era la risposta alla loro richiesta di un pezzo sul perché McGovern avesse vinto solo in Massachusetts, ed è finito in *Dall'estrema America.* Di elezioni ne ho viste tante. . . .

KIDNEY: Si assomigliano?

PASINETTI: Si assomigliano in modo quasi ossessivo. Si finisce per parlare sempre dell'indifferenza del pubblico.

SAVOIA: Ha fatto sempre con piacere il giornalista?

PASINETTI: È una cosa alla quale si può prendere gusto. Ci si accorge di disporre di una tastiera molto più ampia di quel che si credeva. Si imparano un sacco di cose. Occorre certo un po' di allenamento, una tecnica nella raccolta dei fatti.

KIDNEY: Che relazione c'è fra il giornalista e lo scrittore?

PASINETTI: Non c'è una grandissima differenza fra come si maneggia un personaggio fittizio e un personaggio della cronaca. Durante l'episodio di Patricia Hearst, Barbiellini-Amidei mi diceva sempre, molto intelligentemente, "Le notizie noi le abbiamo: dovresti fare qualcosa da scrittore."

KIDNEY: Sono molti i corrispondenti italiani?

PASINETTI: Non qui a Los Angeles. A New York sì. Io credo di aver un po' contribuito a spostare, o meglio ampliare, l'interesse, a creare una maggiore sensibilità per quella che ho chiamato l'estrema America.

SAVOIA: Parliamo un po' del gruppo di intellettuali europei, piuttosto consistente qui a Los Angeles, che avevano lasciato l'Europa prima o durante la seconda guerra mondiale: ha mai avuto rapporti con loro?

PASINETTI: Io sono arrivato qui assai dopo la fine della guerra, perciò ho preso proprio la coda di certa immigrazione centro-europea. Non ho mai incontrato, e ne avrei avuto la possibilità, Thomas Mann. Ma Salka Viertel era una mia carissima amica e casa sua era un po' un centro per tutti questi immigrati, in larga parte ebrei, naturalmente, sfuggiti alla criminalità nazi-fascista. Non erano soltanto questi immigrati a frequentarla ma, per esempio, Huxley o Chaplin, per non parlare di Garbo, la grande amica della Viertel. Ricordo di aver scritto un articolo per *Il Mondo* sui funerali di Heinrich Mann, il fratello maggiore di Thomas, intitolato "I mitteleuropei."

KIDNEY: In quali altri posti si incontrava la gente più interessante, in quegli anni?

PASINETTI: Direi a casa Chaplin. Un centro estremamente interessante era rappresentato allora come oggi da John Houseman, che non aveva ancora raggiunto la celebrità di attore che ha adesso ma che è sempre stato uomo di teatro e di cinema di primissimo rango. Per lui ho fatto da technical advisor nel *Giulio Cesare,* il film diretto da Mankiewicz, e prodotto da John con Marlon Brando, John Gielgud e altri.

KIDNEY: Le pare che ci fosse allora unità fra Hollywood, gli scrittori e questi intellettuali fuggiti dall'Europa?

PASINETTI: C'erano indubbiamente certi punti di contatto. Qui a UCLA c'era per esempio un figlio di Schnitzler, che faceva regie nel Department of Theatre Arts. Nell'ambiente degli emigrati, specie tedeschi, c'erano, come è noto, vari registi, per esempio William Dieterle, il quale aveva fatto l'attore in Germania e fece qui dei film con Paul Muni, come *Zola* in cui entrava l'*affaire Dreyfus.* Era un uomo simpaticissimo, alto due metri, con una casa stupenda nella Valley; uno che poteva ancora permettersi varie persone di servizio e offriva

meravigliosi parties. Un'altra persona che ricordo di quell'ambiente è la scultrice Anna Mahler, figlia di Alma e Gustav Mahler. La sua storia, del resto, era in parte anche veneziana.

Kidney: A proposito di Venezia: come ha fatto a conciliare due città così profondamente diverse fra loro? L'una così raccolta e l'altra così vasta?

Pasinetti: Non c'è niente da conciliare: uno sta qui e lì. Recentemente ho fuso in un unico articolo due pezzi precedentemente scritti e l'ho intitolato "Appunti su due luoghi opposti": io ho radici nell'uno e nell'altro posto, sebbene più a Venezia, com'è naturale. Fa molta differenza avere una casa, non essere costretti a vivere in alberghi. Certo, L.A. è molto lontana dall'Italia. Questa vita, diciamo pendolare, è cara, e ha enormi scomodità. Uno dei suoi svantaggi è quello del diminuito riconoscimento — rispetto a quello che potrebbe essere — in ciascuna delle due sedi culturali.

Savoia: Quali, invece, i vantaggi?

Pasinetti: Quello di un'incredibile apertura, che può, tuttavia, anch'essa risolversi in uno svantaggio: l'immensa noia che si prova, alle volte, in compagnia. Non parlo di voi ragazzi, voi siete nati con i jet in tasca . . . ma tanti altri che sono rimasti — non che ci sia niente di male stare fermi, sempre allo stesso punto. Nascono, con persone del genere, una quantità di incomprensioni: "Eccolo là, che si dà delle arie" pensano di me, e non è vero affatto. Così, io ho smesso di parlare dell'America con quel tipo di persone. Adesso molto meno, ma nei tardi anni quaranta, primi anni cinquanta, quando c'è stata la grande ondata, illusoria, del — chiamiamolo così — "sinistrismo," per uno che venisse dall'America era quasi obbligatorio parlarne male, e se uno cercava di obiettare o di rendere più sfacettata la visione, veniva messo in disparte nella conversazione. Tutte queste cose mi hanno sempre anche divertito, ma hanno forse ritardato un certo processo di avvicinamento e reso più difficili e meno utili i contatti.

SAVOIA: Quando è uscito il suo più recente libro, *Dorsoduro,* in tutte le interviste che lei ha rilasciato, gli intervistatori hanno tentato di farle dire, di dimostrare, che vive questa situazione con difficoltà, come se ogni volta che lascia l'Italia sentisse uno strappo. Altri, invece, l'hanno definita un "trapiantato." Non mi pare che niente di tutto ciò sia vero.

PASINETTI: Infatti: la parola "trapiantato" non ha alcun senso, per me, non ha rapporto alcuno con la realtà. E non c'è nessuno strappo, no. Io arrivo a dire che, oggi come oggi, non è possibile scrivere un romanzo significativo senza una prospettiva più ampia.

SANTOVETTI: Quanti altri italiani o europei hanno svolto o svolgono, contemporaneamente, come lei, l'attività di scrittore, giornalista e insegnante fuori del proprio paese d'origine? A me viene in mente Nabokov. . . .

PASINETTI: Nabokov, però, era naturalizzato americano e, sebbene profondamente legato alla cultura del suo paese, non è mai ritornato in Russia. Italiani pochi; francesi meno che meno; più inglesi, favoriti naturalmente, dalla lingua: penso, ad esempio, a Auden, il quale non viveva certamente della sua poesia ma insegnava e scriveva articoli, bellissimi. Il mio caso è forse particolare perché ho compiuto una regolare carriera accademica qui negli Stati Uniti, studiando alla allora nuovissima scuola di letteratura comparata iniziata da René Wellek a Yale.

KIDNEY: E, una volta preso il Ph.D., è venuto a UCLA ad iniziare i corsi di Humanities.

PASINETTI: Sì, ed erano corsi che avevano successo. Certo, il primo anno è stato duro: io ero venuto a Los Angeles pensando anche a mio fratello, che è mancato proprio allora. E ho lavorato moltissimo per preparare quei corsi: dovevo spaziare da Omero a Tolstoj, sopportando lo scetticismo di certi colleghi. . . .

SANTOVETTI: Come nasce, nel suo caso, l'idea di fare lo scrittore, il giornalista, l'insegnante, e di farlo in due diversi continenti?

PASINETTI: Sono tutte cose che nascono episodicamente; partono, naturalmente, tutte da un'unica spinta, cioè il desiderio di conoscere il mondo. Quello l'ho sempre avuto: me l'ha trasmesso, in parte, la mia famiglia — mia zia, Emma Ciardi, la pittrice, aveva frequenti contatti di lavoro con l'Inghilterra e fu grazie a lei che vi andai la prima volta. E poi Venezia stessa, con tutti i suoi visitatori e residenti stranieri, la voglia di vivere in paesi diversi e di viverci un'esistenza normale. Ricordo la gioia frenetica, quando scendevo da Berlino a Venezia, e c'era una fermata di un paio d'ore di prima mattina a Monaco. Pigliavo un tram qualsiasi e facevo come se fossi uno che va al lavoro. Certo, si può attingere — anche per l'invenzione dei propri personaggi — ma non si può mai entrare completamente in un mondo di un'altra lingua. Io ho continua nostalgia di certi luoghi dell'Arizona, della riserva indiana, ma mai più mi metterei a creare il personaggio di un indiano. A creare personaggi americani posso provarmi un po' di più ma. . . .

KIDNEY: È un po' come per Fellini, che non ha mai fatto un film in America o sull'America.

PASINETTI: Ho discusso di questo con lui proprio qui a Los Angeles. Gli dicevo che, eccezion fatta per il Papa — che comunque non è cittadino italiano, *strictly speaking,* lui era in quel momento l'italiano più celebre degli Stati Uniti e avrebbe dovuto approfittarne. Gli avrebbero fatto ponti d'oro se avesse deciso di fare un film qui. Lui stava bevendo del whiskey e, stringendo il bicchiere, mi ha detto "Vedi . . . questo bicchiere qua io . . . non lo conosco. . . ."

SANTOVETTI: Ritorniamo alla voglia di conoscere il mondo: perché attraverso l'università?

PASINETTI: Era il modo giusto. Qui entriamo nella pratica, che è poi l'unica maniera in cui si guardano queste cose: si era in regime fascista, era difficile ottenere il passaporto — ciò che rendeva più che mai frenetico il desiderio di muoversi — e quella della borsa di studio all'estero era una via possibile. Se ne parlava spesso con i miei

amici, anche se molti hanno poi preferito fare carriera in Italia. Alle volte mi domando che cosa sarei se fossi rimasto in Italia, chissà, forse un senatore. . . .

KIDNEY: Che noia, no?

PASINETTI: Ecco la parola giusta: noia. È molto più stimolante vivere in questo modo . . . si paga molto però, costa molto.

KIDNEY: I suoi amici e conoscenti, come "rispondono" a questo suo andare e venire?

PASINETTI: Gli amici veneziani, in quanto veneziani, non si scompongono: "Ah, bon dì, come ti sta'? Xè un toco che no se vedemo" mi dicono; o, al più, mi chiedono, con un sorrisetto, com'è questa famosa America. Molti, ormai, vengono a trovarmi qui, e poi ho molti cari amici americani. Diciamo piuttosto che bisogna "sgobbare" per fare abbastanza soldi e uno magari rinuncia a certe cose, per esempio all'idea di avere una famiglia.

SAVOIA: Ha mai desiderato di farsi una famiglia?

PASINETTI: Sì, mi sarebbe piaciuto avere dei bambini . . . ricordo un mio zio, un cugino di mio padre, prefetto, vecchio giolittiano: guardando noi bambini con mio padre diceva talvolta: "Certo che deve dare una certa soddisfazione. . . ." Mussolini lo voleva mandare Alto Commissario a Napoli, con l'obbligo però di sposarsi, e lui: "Ah no, Eccellenza, questo no!" Non ch'io senta di assomigliargli molto, ma mi viene ogni tanto da dire, come lui, "Certo che deve dare una certa soddisfazione." Penso che sarei stato un padre abbastanza efficace.

KIDNEY: Si è mai trovato vicino al matrimonio?

PASINETTI: Un paio di volte. Sono stati momenti travolti poi dalle circostanze, dalle incertezze, dai pasticci dell'esistenza. Qualcuno mi ha domandato: "Ma come hai fatto ad evitare?", e io ho dato una

risposta che gli amici citano spesso: "Sai com'è, io parto molto." Con tutto ciò, una delle cose che più mi danno una profonda, seria gioia, è quella che donne, figure femminili che ho conosciuto da vicino, mi chiamano, magari quando si trovano in qualche difficoltà, per chiedermi consiglio.

Kidney: Quando inventa i suoi personaggi, le capita di avere in mente delle persone reali?

Pasinetti: Il personaggio non è una persona, è uno schema di immagini e di parole, è appunto invenzione. Come venga in mente un personaggio è cosa difficile, non dico impossibile ma molto difficile, da descrivere. Mi è accaduto, specie in personaggi minori, di fare magari il ritratto fisico di una persona amica, come se questa persona posasse per me. Per esempio, il Dottor Moscato è, fisicamente, un mio carissimo amico. Non credo che lui lo sappia, e poi, è diversissimo dal personaggio e fa tutt'altro mestiere.

Savoia: Quando affronta la stesura dei suoi romanzi, c'è una serie di operazioni che compie sempre, immancabilmente, oppure ogni volta è una cosa diversa?

Pasinetti: Dammi un esempio di operazione.

Savoia: Costruzione del "background" storico, contruzione dei personaggi, scelta dei nomi . . . le operazioni che fa prima, quelle che fa dopo.

Pasinetti: I nomi li scelgo sempre abbastanza presto. Bisogna lavorarci finché non suonano giusti. Accade lo stesso per le situazioni che si creano o le battute di dialogo a cui si lavora: a un certo punto suonano giuste, si imbrocca, ed è quasi come se ci si ricordasse, nitidamente, di una cosa che è avvenuta e si sentisse che "è andata proprio così."

Kidney: Il suo pubblico qual è? Scrive per un pubblico in particolare?

Pasinetti: Un pubblico italiano, sempre più, direi.

SAVOIA: Un pubblico italiano, sì, però i suoi romanzi sono tradotti in altre lingue.

PASINETTI: È vero, ma non sono mai stati dei bestsellers. Fuori d'Italia, il maggiore successo l'ho avuto in Francia, particolarmente con *Rosso veneziano*.

KIDNEY: A proposito delle traduzioni: collabora con i suoi traduttori?

PASINETTI: Quelle inglesi le ho fatte io e poi sono state edited. Questo non mi ha aiutato, a dire il vero: sugli scaffali delle librerie e delle biblioteche finisco spesso fra gli americani, invece che nella sezione degli italiani. Questo mi ha nociuto: certuni in Italia devono aver pensato che scrivessi in inglese. Prendete, ad esempio, il caso di *Rosso veneziano:* respinto da varie case editrici italiane è uscito poi presso un editore minore. Il dattiloscritto originale in italiano è stato intanto accettato dalla Random House. La casa editrice mi ha dato un anticipo sufficiente a comperarmi un magnetofono, e con quel sistema ho tradotto il romanzo in inglese. Pensavano di fare di questo un punto pubblicitario, invece, si è creata molta confusione, al punto che, quando l'editore francese Albin Michel ha chiesto notizia del romanzo all'agente della Random House a Parigi, Odette Arnaud ha detto che io consideravo l'edizione americana, in inglese, quella definitiva. *Rosso veneziano* è uscito così in Francia "traduit de l'anglais" e la traduttrice Denise Van Moppès ha preso il premio francese per la migliore traduzione dell'anno!

SAVOIA: Che vantaggi comporta l'essere scrittore quando si leggono opere altrui o le si presentano agli studenti?

PASINETTI: Dei vantaggi enormi. Si ha, per esempio, una maggiore sensibilità per le "circostanze" dello scrivere, si tengono in maggiore considerazione tutti i fattori che concorrono all'opera, che la influenzano; che posso dire: Thomas Mann che va, nel 1912, a trovare la moglie in sanatorio, e ritornatone, incomincia a scrivere *La montagna incantata;* le circostanze che hanno costretto Melville ad accelerare la scrittura di *Benito Cereno,* per non parlare delle

condizioni in cui scriveva Balzac, o situazioni molto più "comode," come nell'illustre caso di Marcel Proust.

KIDNEY: Sono parecchi anni che lei insegna qui a UCLA. Ci sono delle differenze nello spirito dell'università oggi?

PASINETTI: Direi che tutto è meno individualizzato e umanizzato. Un esempio: la "enrollment card." Una volta, nell'età pre-computer, era scritta a mano. Sì, perché io ho conosciuto la preistoria universitaria, l'età in cui non c'erano i computers: it staggers the imagination! La grafia dava allora già un'idea della persona; ora sulla card, il nome, riprodotto dal computer è persino — talvota — smozzicato, se troppo lungo! E della persona non se ne sa nulla. Di questo faccio spesso un punto di partenza nell'insegnamento di un corso di letteratura: è un uso del linguaggio anche quello, e, precisamente un uso del linguaggio opposto a quello che ne fa la letteratura.

SAVOIA: Se uno dei suoi studenti venisse da lei perché ha l'ambizione di diventare scrittore, avrebbe qualche consiglio da dargli?

PASINETTI: Sì, sì, che scriva . . . benone . . . vedete, fra le altre cose della università americana che l'osservatore europeo superficiale prende in giro, sono i corsi di creative writing. Il titolo, lo ammetto, è abbastanza infelice, ma non è che vi si insegni a scrivere, piuttosto si parla di "bottega." Persone che condividono l'aspirazione a scrivere d'immaginazione si ritrovano, ne parlano e leggono reciprocamente i propri scritti. Non vedo perché questo non debba avvenire anche nei seminari universitari. In Russia Dostoevskij parlava ai suoi amici di quel che scriveva, e lo leggeva ad alta voce; in Germania Thomas Mann dava pubblica lettura, in vari circoli di ciò che via via scriveva. Oggi si fa poco, come, del resto, poco si scrivono le lettere: la comunicazione epistolare è scaduta, è fuori moda. Una volta invece si scrivevano grandi lettere e si diceva: "Sento che stai scrivendo questo . . . fammi sentire qualcosa." Mi ricordo che facevo proprio lunghe citazioni dei miei scritti nelle lettere che scrivevo a mio fratello e ad amici.

SAVOIA: Ha mai pensato di scrivere la sua autobiografia?

PASINETTI: Tanti me lo chiedono, ma non so perché dovrebbe essere interessante. Ho paura che sarebbe di una noia! Bisognerebbe che io diventassi molto famoso, che facessi scandalo per qualche ragione e allora tutti la leggerebbero . . .

SANTOVETTI: Invece così sarebbe noioso sul serio.

PASINETTI: Eh, va beh, scriverò un'autobiografia!

SANTOVETTI: Passiamo al suo prossimo progetto: un romanzo che sarà storico.

PASINETTI: Quale romanzo non è storico? È inutile tentare una definizione. Quando comincia il romanzo storico? Quanto vecchio dev'essere l'ambiente perché si possa chiamarlo storico? Oppure un romanzo storico deve introdurre personaggi che sono veramente esistiti per cui *Guerra e pace* è storico perché c'è Napoleone, oppure *Dorsoduro* per esempio (non perché sia mio, ma in fondo è un libro che conosco) perché si può chiamarlo storico? Perché in fin dei conti prende una fase del fascismo che ormai è molto, molto passata e la guarda così, da una certa distanza. Ho scritto una volta un saggio che s'intitola "L'elemento storico in romanzi non-storici," cioè che non sono romanzi storici professi, nei quali l'elemento storico, fatti storici, hanno una funzione importante nell'organizzazione delle scene, nella "temperatura" di certe scene, come per esempio credo di aver dimostrato nel caso di *Mastro don Gesualdo* del quale tratto episodi databili rispettivamente agli anni cruciali 1821 e 1848. Si può dire che la storia entra in tutti i romanzi, però, è una maniera di concepire il romanzo che non è necessariamente quella di Michel Butor. A un certo punto è stato detto che io scrivevo romanzi tradizionali, poi hanno cambiato idea. Ripensavo adesso, rivedendo vecchie carte, al momento quando sono andato in Abruzzo e mi hanno data un premio che si dà a Scanno, il premio Scanno. Un quotidiano del giorno recava un grande titolo: "Ha vinto l'anti-romanzo." Il romanzo era *Il centro* che è stato definito anche un meta-romanzo. Credo voglia dire un romanzo mostrato nel suo farsi, attraverso una o più voci coscienti

del loro ruolo, cosa che faccio anche per il solo narrante di *Dorsoduro* mi sembra, e che ci sarà più che mai nel mio prossimo romanzo. Il punto di vista è il momento, anche cronologicamente, in cui la storia viene narrata. Quindi ci saranno dei personaggi contemporanei come in *Dorsoduro*.

SANTOVETTI: È vero che il prossimo romanzo riproporrà Partibon come personaggio?

PASINETTI: Sì, Partibon sarà anche in questo romanzo il narrante. Sapete com'è, uno finisce col conoscerli bene. Partibon fa una ricerca storica in un contesto contemporaneo quindi anche lui avrà momenti in cui allude alla contemporaneità, cioè al momento in cui narra.

SANTOVETTI: C'è in lei un amore appassionato per la storia . . .

PASINETTI: Sì, ma per la storia come può essere anche quella del 1926-29, ossia il fascismo del *Dorsoduro*. Cioè una curiosità verso un mondo passato e chi ci viveva in mezzo.

KIDNEY: Lei da piccolo era curioso?

PASINETTI: Sì, come una portinaia! Sempre stato. Avevo, devo dire, anche un certo intuito. E potrei dare degli esempi di cose che ho afferrato quando neanche potevo sapere cosa volessero dire. Per esempio ho capito che una data signora veneziana, amica di mia madre, aveva avuto un amante e che questo amante era stato uno degli aviatori dell'epoca di d'Annunzio; questo io non posso averlo capito quando ciò accadeva perché avevo al massimo sei anni, eppure ho incamerato tutto. Mi ricordio tutti i dettagli, per esempio il fatto che passava un aereo e che queste signore hanno visto un gesto nell'interessata e hanno rilevato questo gesto. In qualche modo io ho registrato il fatto e ho inteso che lei aveva già perso questo suo amico, che era caduto con l'apparecchio. In fondo sono nato con questa mania . . . una grande curiosità.

KIDNEY: La curiosità per la letteratura è cominciata presto?

PASINETTI: Sì, ho cominciato presto a leggere. Leggevo per esempio Dickens. Da bambino e da ragazzino nella traduzione di Silvio Spaventa Filippi. Ho letto molto Dickens in quegli anni lì. Un po' anche quelle cose che si leggevano allora e che uscivano a dispense. *Buffalo Bill* non tanto. Mi ricordo al serie dei polizieschi di Nick Carter. Salgari non l'ho letto molto ... invece ho letto i rituali *Tre moschettieri, Venti anni dopo, Il Conte di Montecristo,* e poi dai 12 ai 15 anni ho fatto un'indigestione di Pirandello che mi ha spinto a scrivere dei drammi. Ne incominciavo uno ogni giorno e scrivevo i dialoghi alla Pirandello, col trattino invece che i puntini. Pensavo in fondo di scrivere per il teatro perché mio fratello ed io eravamo nati per il teatro. Facevamo il teatro dei burattini con rappresentazioni che avevano tutte una loro regola. Cioè, la rappresentazione cominciava con una tragedia nella quale era quasi regolare che tutti morissero violentemente meno che l'ultimo che diventava pazzo. Poi questa tragedia "ilare" si concludeva con quella che sarebbe stata la farsa, la quale aveva questa caratterisitca, che era assolutamente presa dalla vita, cioè mettevamo in commedia persone e fatti del giorno, per esempio la signora che abivata di sopra, la padrona di casa a Palazzo Morolin, che predicava: "In terrazza non si lava più e punto fermo" perché l'acqua cadeva sull'inquilino di sotto. Mio fratello ed io prenotavamo a turno queste frasi e davamo lo spettacolo, magari alla presenza dei personaggi messi in scena, usando queste "frasi cospicue" come le chiamavamo noi.

KIDNEY: Da ragazzino parlava anche veneziano?

PASINETTI: Sì, cioè, noi siamo stati allevati a parlare italiano. Naturalmente da genitori i quali però parlavano sempre veneziano. Quindi poteva succedere una cosa di questo genere: si era metti a tavola, e c'era non so, un compagno con cui io parlavo veneziano, anche mio papà mi parlava in veneziano, ma io a lui parlavo in italiano. Senza che ci si accorgesse di farlo perché era un'abitudine.

SAVOIA: Allora il veneziano è allo stesso livello per lei?

PASINETTI: No, perché non scrivo in veneziano. Certe volte, ma di rado inserisco magari un'espressione in dialetto ... sono come delle cadenze.

SAVOIA: Ma lei spesso parla veneziano.

PASINETTI: Questo però è un altro discorso ... e più divento vecchio, più mi accade. Somiglio molto a mio padre, il quale parlava sempre veneziano e andando avanti con gli anni mi accorgo di avere così delle cadenze, anche perché uno lo fa per commedia, cioè uno si mette a fare la parte di un certo tipo di veneziano, ecco, vecchio, bonario, ma capace anche di seccarsi.

KIDNEY: Adesso che letture predilige?

PASINETTI: In questo periodo leggo tutto quello che trovo sul periodo '48-'49 e subito dopo. Devo ammettere che trascuro un po' la lettura dei contemporanei. Una volta, quando ero in giuria di premi, leggevo tanti libri ed ho trovato tante volte che certi libri trascuratissimi erano magari molto belli. Mi ricordo gli anni quando ero nella giuria del premio Campiello. Allora leggevo davvero tanto. Ricordo un autore che scriveva sotto lo pseudonimo di Alessandro Spina. Aveva scritto un libro intitolato *Il giovane maronita* che mi ha fatto un'impressione enorme. Io l'ho portato moltissimo, ma non è riuscito. Chissà poi perché. Forse perché non era nel giro.

KIDNEY: Ci sono certe opere che rilegge volentieri?

PASINETTI: Adesso non è che voglia dire delle cose troppo trite, ma per esempio, Shakespeare. Certi passi di Shakespeare finisco col saperli a memoria. Anche Dante. Si impara moltissimo da Dante: presentazione del personaggio, taglio delle scene, uso del linguaggio, che pur essendo quello che è, magari obsoleto, tuttavia casca perfettamente giusto. Si impara moltissimo da Dante proprio in fatto di narrativa.

SAVOIA: Scrivere poesia non l'ha mai attirata?

PASINETTI: Mai veramente. Ho scritto delle cose, ma quando ero proprio ragazzino. Ho pensato certe volte di riprendere ma poi non l'ho mai fatto. Ossia ultimamente ho scritto degli scherzetti in italo-veneto sugli animali. Leggo molto, anche giornali e riviste. Alla follia. Dovrei lasciare cadere gli abbonamenti. Quando sono in Italia leggo cinque quotidiani ogni mattina. Leggo tanti giornali quando sono in Italia anche perché non posso fare la stessa cosa qui a Los Angeles dove non c'è che il *Los Angeles Times* con il suo 70% di pubblicità. Per le informazioni perdo molto tempo o guadagno molto tempo alla televisione. Guardo anche il canale che trasmette in diretta le sedute del Congresso, della House of Representatives, non del Senato che non permette la ripresa televisiva. La trasmissione è continua durante le sedute. A volte le sedute sono di una noia che definirei cosmica, una noia cosmica. I seminari universitari in confronto diventano un'operetta, un divertimento da "musical."

SANTOVETTI: Certo che in Italia non verrebbe in mente a nessuno di istituire un canale che riprendesse le riunioni alla Camera e al Senato.

PASINETTI: Esempio ottimo. Io lo farei. Vorrei che ci fosse in Italia. Io me le guarderei, le riprese. Ho scritto un articolo a proposito di questo soggetto . . . quello che erano i telegiornali specialmente una volta: "Oggi il Presidente della Repubblica ha ricevuto il Ministro dei Lavori Pubblici." E poi basta. Dietro, una cartolina del Quirinale. Ma cosa si sono detti quei due? Qui negli Stati Uniti per lo meno, appena esce il Presidente ci sarebbe il giornalista col microfono spianato che gli fa domande. Il Presidente passa, fa il suo saluto, e magari dice delle fesserie.

SANTOVETTI: Un'ultima domanda professore. Secondo lei che spirito bisogna avere per vivere nella nostra realtà di oggi?

PASINETTI: Bisogna avere delle curiosità. E bisogna anche essere pronti a pagare di persona le proprie scelte, come si diceva prima. Alcuni mi dicono: "Ah, tu hai una vita ideale!" Mah! Non è mica vero.

Ho rinunciato a tante cose tra l'altro a molti comodi. Nel caso mio particolare e piuttosto eterodosso, direi che mi sarebbe stato più facile avere quel minimo di affermazione nella mia professione, nella letteratura, se fossi rimasto sempre in Italia ed avessi mantenuto certe reti di interessi, anche nel senso pratico del termine: i rapporti con editori, i rapporti coi giornali. Ma credo almeno, tutto sommato, di aver fatto, delle scelte contro la noia.

BRUNETTO LATINI E IL SAPERE

Emilio Speciale

L'esilio dell'uomo è l'ignoranza, la sua dimora è il sapere.

1.

Il *Convivio* inizia con una famosa apologia del sapere: "tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere,"[1] frase che ci appare nei suoi termini costruita concettualmente in forma di chiasmo: alle estremità 'li uomini' e il 'sapere,' nel mezzo avverbio più verbo che ne costituiscono la relazione: il 'naturalmente,' stabilendo un certo ambito, limita il 'desiderano'. Il rapporto dell'uomo col sapere è quindi un 'naturale desiderio': desiderio come movimento dell'anima verso l'oggetto di conoscenza, naturale poiché inserito in un ordine che lo trascende.

Il sapere è un movimento verso la perfezione dell'organo umano deputato alla conoscenza: la ragione o l'anima.

> La scienza è ultima perfezione de la nostra anima, ne la quale sta la nostra ultima felicitade, tutti naturalmente al suo desiderio semo subietti.[2]

In questo rapporto tra natura e desiderio sta tutta la problematica del sapere in Dante: si tratterà di vedere dove sta il limite (natura) della conoscenza e in che rapporto si pone tale limite con l'illimitatezza del desiderio umano di conoscere.

Visto da questo angolo il problema di Dante è un problema appartenente all'ambito specificatamente filosofico. Quello che

invece preoccupa Brunetto Latini, nel *Tresor*[3] in modo particolare, è di fornire un insieme di conoscenze, dei dati, delle nozioni facilmente maneggiabili. Il suo libro infatti è una semplice raccolta di pietre preziose, anzi meglio:

> la premiere partie de cest tresor est autresi comme de deniers contans, pour despendre tousjours es coses besoignables. . . . La seconde partie ki traite des vices et des viertus est de precieuses pieres. . . . La tierce partie du tresor est de fin or.[4]

Il sapere per Brunetto è allora qualcosa che già esiste e che bisogna maneggiare, o meglio spendere, con estrema accuratezza. La conoscenza non è solo un insieme di nozioni ma anche di tecniche per utilizzare tali nozioni. Sembra allora che in Brunetto non esista un problema epistemologico: la scienza, o la filosofia, è questo e quest'altro elemento concreto e quindi non esiste il problema di cosa sia la scienza. Al contrario in Dante sembra che il problema dell'oggetto delle scienze non sia di primaria importanza.

Nelle pagine che seguono cercheremo di vedere come si configura il sapere in Brunetto in rapporto all'assunzione di un sistema filosofico astratto.

2.

Se dovessimo catalogare i vari atteggiamenti dell'uomo medievale di fronte al sapere in generale, riscontreremmo come prevalenti due modelli che a prima vista sembrano contraddittori. Da una parte una tradizione di pensiero vicina ad Agostino e rinnovata dal francescanesimo che in generale è sospettosa della scienza e della cultura. Dall'altra invece tutto il movimento di recupero del passato dalla catastrofe delle invasioni barbariche che si concretizza in un'ansia di accumulazione di dati ed informazioni in quella forma di piccola biblioteca "portatile" che è l'enciclopedia.[5] Storicamente questi due fenomeni, che appaiono biforcati, nascono invece dalle stesse condizioni storico-sociali di forte insicurezza. Insicurezza del mondo esteriore e quindi necessità di rinforzarsi interiormente e condanna d'altra parte degli studi scientifici; insicurezza del futuro della civiltà occidentale e quindi necessità di conservarla, tramandandone i dati essenziali.

Di questi due atteggiamenti peculiari dell'intellettuale dell'alto medioevo, pochissime tracce riscontriamo in Brunetto e in Dante. Mentre ritroveremo l'atteggiamento interiorizzante nell'umanesimo del Petrarca (il quale cita proprio Agostino nella famosa lettera *Familiarum rerum*, IV, 1, 27-28: "Et eunt homines admirari alta montium et ingentes fluctus maris et latissimos lapsus fluminum et occeani ambitum et giros siderum, et relinquunt se ipsos") ma rivisto alla luce di una forte acquisizione culturale, verrà invece completamente sparendo l'atteggiamento enciclopedico. L'ultima grande enciclopedia, la più grande di tutto il medioevo, sarà completata da Vincenzo di Beauvais, domenicano, nel 1244: lo *Speculum Maius*. Essa rispecchia interamente la finalità di conservazione inerente a tutte le enciclopedie medievali, e vedremo come nell'enciclopedia di Brunetto, che è stata composta circa vent'anni dopo quella di Vincenzo, l'interesse principale dell'autore invece verterà su un uso pratico del sapere.

La trasmissione del sapere nell'alto medioevo era affidata in un primo tempo alle *scholae* sorte nei monasteri, in cui era quasi completamente assente la cultura classica, sia letteraria che filosofica e scientifica. L'insegnamento scolastico si evolse con l'istituzione delle scuole episcopali in cui si studiavano sia le 'artes' del trivio sia quelle del quadrivio. Ma solo con la fondazione delle università si può notare nel campo del sapere un vero e proprio rinnovamento. La nascita dell'università significò inizialmente la possibilità di organizzare centri di cultura al di fuori della Chiesa, e quindi possibilità di un sapere non vincolato interamente al dogma. Non per nulla ci fu continua ed aspra lotta tra domenicani, preti secolari e laici per le cattedre universitarie.

Come si presenta allora l'orizzonte del sapere durante i tempi di formazione e riflessione di Brunetto? Enciclopedismo morente, prevalenza dello schema scolastico delle arti liberali, diffuso sospetto da parte degli uomini della Chiesa riguardo al sapere in generale e la cultura classica in particolare, (sospetto che si accentuerà in seguito con la sfida degli umanisti): questi i problemi con cui doveva misurarsi il nostro intellettuale.

3.

In un articolo di molti anni fa, ma ancora citabile per lucidità, il Marigo mettendo a confronto l'enciclopedia di Vincenzo di Beauvais e quella del Latini non poteva non giungere alla conclusione che mentre l'una era opera di profonda dottrina e apparteneva interamente al mondo clericale, l'altra era opera di cattiva e disattenta compilazione, tutta laica ed aperta, con un suo sotterraneo ciceronesimo, e certe prospettive umanistiche.[6] Se nel giudizio dello studioso ci siano delle sfumature un po'risentite, ciò non toglie valore alla sua precisa caratterizzazione del *Tresor.* Che sia opera raffazzonata alla bell'e meglio appare giudizio estremamente severo, che sia frutto di assembramento di testi altrui più o meno rifatti o abbreviati è sicura acquisizione di attenti studi filologici.

Ciò non vuol dire comunque che tale testo non sia opera originale: la scelta dei testi, l'ordine, la composizione generale, alcune annotazioni cambiano in un certo qual modo i significati delle fonti. Nello *Speculum Maius* troviamo riportati un grande numero di testi o di passi, secondo una mentalità ancorata al principio dell' *auctoritas* e quindi dell'intoccabilità delle parole del testo, ed inoltre il fine dell'enciclopedia è quello di fornire la totalità del sapere in un momento di cosciente decadenza.

La mossa di partenza di Brunetto è invece quella di dare un quadro di riferimeto del sapere, di ritagliare un percorso della conoscenza. E per questo fornisce immediatamente definizione e divisione della filosofia, secondo una tradizione tipicamente aristotelica che sarà alla base di alcuni tentativi enciclopedici della fine del Quattrocento. E' lo stesso ragionamento che si riscontra nel paragrafo 17 della *Rettorica* ma con una notevole differenza per quanto riguarda la definizione della filosofia. Nella *Rettorica* infatti scriveva:

> Filosofia è quella sovrana cosa la quale comprende sotto sé tutte le scienze; et è questo uno nome composto di due nomi greci: il primo nome si è philos, e vale tanto a dire quanto "amore," il secondo nome è sophya, e vale tanto a dire quanto "sapienza."[7]

mentre nel *Tresor* abbiamo:

> Philosophie est verais enchiercemens des choses naturaus, et des divines, et des humaines, tant comme a home est possible d'entendre. Dont il avint ke aucun ki s'estudierent a enquerre et a savoir la verité de ces .iii. coses ki sont dites en philosophie, c'est a dire de la divinité et de choses de nature et des humaines choses, furent droit fiz de philosophie, et por ce furent il apielé philosophe.[8]

notazione che riscontriamo anche nella *Rettorica,* subito dopo il passo precedentemente citato, in cui però risulta come affermazione di "uno savio." Le due definizioni non sono contraddittorie, ma mentre la prima, basata sull'etimologia, che sarà ripresa anche da Dante, ha un sapore più umanistico, la seconda invece descrive un dominio. Dominio poi non tanto certo in quanto nella prima frase la natura viene prima del divino, mentre nella seconda è al contrario.

La stessa diversità di ordine riscontriamo tra il testo della *Rettorica* e quello del *Tresor* dove si tratta delle tre questioni che si posero i primi uomini e che sono alla base di ogni ricerca filosofica:

> Et il fu voirs que au commencement du siecle, quant les gens qui solient vivre a loi de biestes conurent premierement la dignité de la raison et de la cognoissance, ke Dieus lor avoit donee, et il volrent savoir la verité des choses ki sont en philosophie, il cheirent en .iii. questions; une estoit de savoir la nature de toutes choses celestiaus et terrienes, la seconde et la tierce sont des humaines choses. Dont la premiere est de savoir quex choses on doit faire et quex non, la tierche est de savoir raison et prueve pour quoi on doit les unes faire et les autres non.[9]

Le 'questions' sono identiche a quelle che ritroviamo nella *Rettorica,* ma in quest'ultima l'ordine è differente: per prima vengono le due questioni riguardanti i due domini umani ed infine quella riguardante la conoscenza delle cose naturali (e Brunetto dice soltanto: "La natura di tutte cose che sono"). Mentre quindi nella *Rettorica* assume un valore maggiore la problematica del campo pratico, nel *Tresor* la preoccupazione di Brunetto sembra quella di porre in testa la conoscenza del divino, piuttosto che quella dell'umano. Ma alla fine a Brunetto interessano di più le scienze pratiche e questo ordine delle 'questions' nel *Tresor* è dovuto più che altro ad un problema di struttura. Ma è anche vero

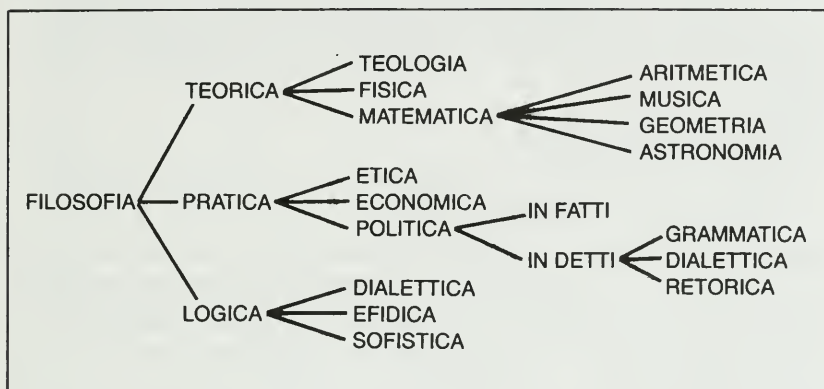
che in questa opera ci sono dei passaggi (ad esempio un passo subito dopo quello citato in cui prima e accanto ai filosofi si mettono i "sages clers" come coloro che si occuparono di tali "questions") in cui Brunetto lascia trasparire una maggiore attenzione verso i fatti religiosi rispetto alla *Rettorica*.

4.

Nelle due opere di Brunetto si ritrova la stessa ripartizione della filosofia. E' la tipica tripartizione aristotelica della filosofia in pratica, logica e teorica. Ma ancora una volta vale la pena di soffermarsi sull'ordine di classificazione delle scienze nei due testi. Nella *Rettorica* prima viene la pratica seguita dalla logica e quindi dalla teorica, ma, nel definire l'ambito delle varie scienze, l'autore prima liquida in breve logica e teorica mentre poi si sofferma maggiormente sulla pratica. Nel *Tresor* l'ordine invece è teorica pratica e logica, e in questa sequenza è organizzata l'enciclopedia, solo che dopo un'ampia trattazione delle prime due parti, non troviamo nessuna trattazione specifica della logica. Brunetto comunque precisa in questo modo:

> Quant li mestres ot finee la premiere partie de son livre, et k'il ot mis en escrit de theorike çou ke s'en apertenoit a son proposement, il volt maintenant ensivre sa matire selonc la promesse k'il fist en son prologue de devant, pour dire des .ii. autres sciences dou cors de philosophie, c'est de pratique et de logique, ki ensegne a home çou k'il doit faire et quex non, et la raison pour quoi on doit les unes faire et les autres laissier. Mais de ces .ii. sciences traitera li mestres auques melleement, pour çou que li leur argument sont si entremellé que a paine poroient il estre devisé.[10]

Questa mossa retorica chiaramente va tutta a scapito delle scienze logiche, delle quali non si riconosce l'autonomia. In questa precisa scelta sta tutto il pre-umanesimo, o il ciceronesimo se vogliamo, di Brunetto. La retorica e le scienze dell'azione umana sono al centro delle speculazioni del nostro autore, mentre la scienza della ragione e la pura conoscenza vengono tenute in secondo piano, e quasi ignorate.

Prima di passare ad altre analisi ci sembra conveniente riportare lo schema generale della filosofia secondo l'ordine dell'enciclopedia:

In rapporto a questo schema, che è identico a quello proposto nel cap. 17 della *Rettorica,* Brunetto costruisce l'indice della sua enciclopedia. Il "denaro contante" della teorica aprirà il libro, mentre l'"oro fino" della retorica e della politica, entrambe appartenenti alla pratica, lo chiuderà. Nel mezzo si occuperà dell'etica e della logica, le "pietre preziose," mescolandole in un'unica trattazione. Le scienze logiche vengono allora inscritte nell'ambito delle scienze morali, il che comporta una loro riduzione totale. La posizione di Brunetto da questo punto di vista è di estrema rottura rispetto alla cultura corrente delle università e della scolastica.

Soffermiamoci ancora brevemente sulla logica. Vediamone la definizione:

> Logike est la tierce science de philosophie, cele proprement ki ensegne prover et moustrer raison pour quoi on doit les unes choses faire et les autres non. Et ceste raison ne peut nus hom bien moustrer se par paroles non.[11]

in cui si vede che la scienza risponde esattamente alla terza "question" e si aggiunge che essa è scienza delle parole, e non di schemi astratti (verrebbe di aggiungere di una "langue"). La prima disciplina della logica è la "dyaletique" che troviamo anche come una parte della politica, proprio accanto alla retorica. Ma non sono

affato le stesse discipline poiché la dialettica pratica viene definita in questo modo:

> La seconde est dyaletike, ki nous ensegne prover nos dis et nos paroles, par tele raison et par teus argumens ki donent foi as paroles ke nous avons dites, si k'eles samblent voires et provables a estre voires.[12]

mentre la dialetica logica

> ensegne tencier, contendre, et desputer, les uns contres les autres, et faire questions et deffenses.[13]

Sono due discipline diametralmente opposte: l'una serve per argomentare sulla verità, l'altra invece per battagliare con le parole. A questa si accompagna una disciplina oscura, la "fidique" (che presenta diverse varianti: efidique, affidique, phisique, fisica, efidica, epidicha), e ultima la "sophistique," che insegna a parlare falsamente. Ci viene allora il sospetto che Brunetto condanni in toto la logica, come scienza altamente immorale, e la leghi proprio alla scienza dei vizi e delle virtù per delimitarne il potere e l'uso.

5.

Proviamo allora a riscontrare lo schema della filosofia con l'indice, il contenuto dell'enciclopedia. Dovremmo considerare inizialmente le fonti dell'opera, ma per la nostra discussione ci serve affermare che ben poco è di Brunetto. Egli stesso dice che il suo libro è "comme une bresche de miel coillie de diverses flours" (op. cit. pag. 18). Infatti il sapere, che un solo uomo non può abbracciare interamente, scorre da una fontana, la filosofia, da cui gli uomini chi più chi meno si abbeverano. Dalla filosofia provengono quindi i vari saperi che formano la conoscenza dell'uomo che può interessarsi più ad una sua parte che ad un'altra.

Le conoscenze legate alla *teorica* sono per Brunetto i denari contanti, cioè i dati spiccioli del sapere, il bagaglio culturale di una persona. Egli inizia questa parte proponendoci una teologia che si riduce alle narrazioni vecchio testamentarie, e una storia divisa nelle sei età dell'uomo, da Adamo fino alla fine del mondo. In questa parte si mettono insieme le narrazioni bibliche, le narrazioni letterarie e

le narrazioni degli storici veri e propri: e tutte queste narrazioni si cercano di organizzare intorno ad una cronologia. Dopo aver parlato della storia di Cristo e del Vangelo, Brunetto si sofferma sulla storia del cristianesimo e discute le vicende alterne del rapporto tra papato ed impero fino ai suoi giorni. In questa parte Brunetto si scaglia contro l'ingordigia di potere degli imperatori: ad esempio Federico II e Manfredi che causarono la guerra civile in Italia e quindi il suo esilio, i quali hanno osato anche mettersi contro la "Sainte Eglise."

Dopo la storia, la parte teorica comprende le scienze naturali. Si passa a trattare degli elementi, della terra, dei cieli e dei pianeti, della geografia ed infine troviamo un vero e proprio bestiario. In questa parte ci sarebbero molte cose notabili (ad esempio i capitoli cxxv-cxxviii in cui dopo la geografia si danno dei consigli pratici per la costruzione di una casa-castello, consigli che si rivolgono ad una persona che si caratterizza come un signorotto tra il piccolo proprietario terriero e il borghese), ma consideriamo invece in generale che cosa manchi rispetto allo schema della filosofia. Abbiamo visto che è presente una certa teologia, è presente se vogliamo anche la fisica nella parte in cui l'autore ci parla degli elementi e delle complessioni, ma ciò che manca interamente è la sezione della matematica. Brunetto veramente dedica alcuni capitoli all'astronomia, ma si tratta per lo più di nozioni astrologiche, e il suo sapere astronomica è molto rozzo rispetto ad esempio al sapere di Dante. Brunetto allora sacrifica ancora una volta delle scienze formalizzanti, esattamente quelle che costituivano le scienze del quadrivio, codificate per prima da Boezio (*De Arithmetica* I,1), il quale forní a tutto il medioevo i testi canonici di tali scienze.

La teorica quindi comprende un insieme di nozioni che il lettore modello della sua enciclopedia dovrebbe possedere. Brunetto è perfettamente cosciente che l'orizzonte del sapere può benissimo abbracciare altre nozioni e che la sua enciclopedia non è il perfetto libro della natura o il suo "speculum." C'è in Brunetto la perfetta coscienza dell'impossibilità totalizzante del sapere, della necessità di limitarlo. A ciò corrisponde una ideologia della piccolezza dell'uomo di fronte alla potenza creativa di Dio, alla sua

imperscrutabile volontà, al suo immenso sapere.[14] E d'altra parte c'è presente nelle sue scelte anche l'ideologia mercantile-borghese del sapere come moneta contante da usare correntemente più che soffermarcisi sopra, speculare.

Se la teorica rappresenta il sapere nella sua disposizione orizzontale di dati e nozioni (Brunetto avrebbe potuto facilmente condensare la prima parte del suo *Tresor* in un ordine alfabetico), la *pratica* invece ordina in verticale valori e doveri che vanno dalla profondità della coscienza al governo di una città. La parola chiave della pratica infatti è "governare": l'etica insegna a governare sé stessi, l'economia invece il gruppo familiare che ci circonda e la politica insegna a governare la città.

Il trattato dell'etica è come si sa una riduzione del testo aristotelico, non un sommario, ma lo stesso testo in cui sono stati eliminati moltissimi passaggi che si riferivano alla cultura greca dei tempi di Aristotele, a Platone, ecc. La riduzione non è neanche di Brunetto, il quale ha tradotto molto fedelmente la *Translatio Alexandrina*.[15] Questo testo è stato leggermente trasformato in due modi: da una parte il testo di Brunetto presenta una serie di incisi di fede cattolica (come ad esempio: "Et nous devons reverir et magnefiier et glorifier Dieu sor toutes choses, et si devons croire que en lui sont toz biens et toute felicité, pour çou k'il est comencement et ochoison de tous biens." Op. cit. pagg. 179-180), incisi che sono più massicciamente presenti nella versione italiana; dall'altra si nota una tendenza a trasformare il testo da descrittivo a prescrittivo. Trasformazione che comporta un notevole spiazzamento espistemologico del testo: dalla dimensione speculativa a quella pragmatica.

Chiaramente prescrittivo è il trattato sui vizi e le virtù, appendice all'etica aristotelica. Costruito come un collage di vari testi riporta interi passi dei padri della chiesa, di Cicerone e soprattutto di Seneca. Le virtù sono divise secondo la tradizione in attive/morali e contemplative/intellettuali. Brunetto afferma in diverse parti (ad esempio pag. 230 e pag. 308) che pur essendo le virtù contemplative quelle che più ci avvicinano a Dio, il sommo Bene, esse non si possono esercitare se non dopo aver esercitato quelle attive e

pubbliche. L'eremita, il monaco sono per Brunetto delle figure immorali.

Passando dal governo di sé stessi al governo delle città (che per Brunetto sono in fin dei conti la stessa cosa in quanto non esiste la separatezza dell'uomo in privato e in pubblico, e inoltre l'etica inizia proprio con un capitolo intitolato "De governemens de cites") mette conto notare inizialmente come ancora una volta venga sacrificata una disciplina formalizzata: la grammatica. Manca nell'enciclopedia di Brunetto ogni accenno a tale disciplina, ampiamente presente nelle scuole e nella cultura medievale.

La parte riguardante la retorica invece è, come si sa, traduzione e rifacimento del *De inventione* di Cicerone, testo molto caro a Brunetto, il quale lo traduce e lo commenta in volgare italiano, nella sua prima parte, nella *Rettorica.* Si ribadisce qui che la retorica serve per governare la città, e non per nulla il testo ciceroniano scelto da Brunetto è il *De inventione,* un testo tecnico di oratoria giudiziale-deliberativa. Si legga questa precisazione:

> Por ce sont il diceu, cil ki quident que raconter fables ou ancienes istores ou quanque on puet dire soient matire de rectorique. Mais çou que l'om dist de bouche ou que l'om mande par ses letres apenseement por faire croire, ou par contençon de loer ou de blasmer ou de conseil avoir sor aucune besoigne ou de choses qui requierent jugement, tout çou est de la maniere de rectorique.[16]

La retorica è sapere pratico e non ha niente a che fare con la poetica o con le narrazioni. E' il sapere dei discorsi politici, e Brunetto riporta ed esamina alcuni discorsi di Catilina di Cesare e di Catone; e l'abilità dell' "ars dictaminis," che egli variamente cerca di codificare in regole precise; è la retorica del potere. E Brunetto ancora una volta trasforma un discorso descrittivo in regole minuziosamente prescrittive. In questo atteggiamento Brunetto è il tipico intellettuale notaio-letterato senza nessun potere attuale, ma interamente al servizio, come consigliere, del signore o del gruppo di potere.

Ed è proprio interamente rivolto ad un "Signour" il trattato sulla politica. La mossa di partenza di Brunetto in questa parte è quella di ridurre il suo ambito d'intervento nell'ampia disciplina della politica. Non si occuperà infatti di tutti i tipi di signorie ma soltanto

di quelle "annuali," tralasciando quelle "perpetue," "a vita" e "speciali"; e tra le signorie annuali quelle praticate in Italia e non quelle francesi. I signori francesi devono ancora dare conto al potere centralizzato del re, mentre in Italia

> li citain et li borgois et li communité des viles eslisent lor poesté et lor signour tel comme il quident qu'il soit plus proufitables au commun preu de la vile et de tous lor subtés.[17]

Qui più che mai si avverte la distanza dall'enciclopedia medievale: infatti ciò che interessa Brunetto non è racchiudere tutto lo scibile nel suo volume, ma piuttosto occuparsi di un argomento vivo, all'avanguardia, e fornire su ciò dei consigli pratici ed immediatamente utilizzabili.

Infatti il trattato non è altro che una serie di consigli al signore neo-eletto alla carica di primo cittadino, dal primo giorno della sua investitura fino alla fine del mandato. E sono consigli spiccioli: come scrivere le lettere, come organizzare la cerimonia di insediamento, i discorsi che il signore deve tenere, ecc. ecc.: consigli per l'intero arco dell'esercizio annuale. Quella di Brunetto è la descrizione di un uomo politico perfetto, ed anche di un ideale politico, in quanto la signoria annuale comporta l'impossibilità, dovuta alla limitatezza del tempo, di assumere un forte potere e di costituire una tirannia. Ecco che da ciò nasce l'importanza della cerimonia, del rito, della cultura e delle virtù. Non si ha tempo di mostrare il proprio potere, ma si deve mostrare la propria 'signorilità,' liberalità, educazione. E' un alto ideale umanistico che Brunetto crede possa far parte del bagaglio culturale della nuova classe mercantile e borghese.

6.

Come tutte le enciclopedie anche il *Tresor,* e in modo particolare il *Tresor,* ha un lettore modello, o meglio in questo caso una classe di lettori modello: esattamente, crediamo, la classe della nuova borghesia mercantile legata alle vicende del comune italiano. Classe che conosce più il francese che il latino e che si accontenta di possedere una blanda cultura classica rettificata dalla parola della chiesa e della fede. Curiosa d'altra parte dei fenomeni naturali ma lontana dalla cultura formalistica delle università.

Le due dimensioni del sapere presentatici da Brunetto, quella orizzontale delle nozioni e quella verticale delle prescrizioni, sono state attraversate da due precise metafore: il sapere come moneta e il sapere come governo (di sè, della famiglia, del comune). Il sapere come personale possedimento, ma senza connotazioni interiorizzanti, pronto ad essere pragmaticamente utilizzato, e il sapere delle regole di comportamento per raggiungere e mantenere il potere. Il sapere di chi governa è il sapere di come governare.

Yale University

Note:

L'epigrafe è traduzione dell'incipit del titolo del primo capitolo ("Exsilium hominis ignorantia; patria est sapientia") di Onorio di Autun, *De Animae Exsilio et Patria,* alias, *De Artibus,* PL. 172, col. 1243.

1. Il testo dantesco si cita da: D.A., *Il Convivio,* 1934-37, Firenze, ed. critica a cura di G. Busnelli e G. Vandelli.

2. Op. cit. vol. 1, pp. 4-5.

3. Per quanto riguarda le opere di Brunetto abbiamo tenuto presenti le seguenti edizioni:
   1. B.L., *Li livres dou Tresor,* 1975, Geneve, Slatkine Reprints, ed. critica a cura di F.J. Carmody.
   2. B.L., *Li livres dou Tresor,* 1863, Paris, a cura di P. Chabaille.
   3. B.L., *Il Tesoro,* 1878-83, Bologna, a cura di L. Gaiter.
   4. B.L., *La Rettorica,* 1915, Firenze, a cura di F. Maggini.

Per quanto riguarda il *Tresor* si citerà sempre dall'edizione curata dal Carmody.

4. Op. cit. p. 17.

5. Sullo sviluppo della nozione di enciclopedia si veda A. Salsano, "Enciclopedia," *Enciclopedia Einaudi,* 1977, Torino, vol. 1, pp. 3-62.

6. A. Marigo, "Cultura letteraria e preumanistica nelle maggiori enciclopedie del Dugento," in *GSLI,* LXVIII, 1916, pp. 1-42, 289-326.

7. Op. cit. p. 29.

8. Op. cit. p. 18.

9. Op. cit. pp. 18-19.

10. Op. cit. p. 175.

11. Op. cit. p. 22.

12. Op. cit. p. 21.

13. Op. cit. p. 22.

14. Ci sembra interessante riportare un passo della versione italiana del *Tresor,* assente dall'edizione del Carmody ma non del tutto in quella dello Chabaille, in cui si rispecchia interamente tale ideologia:

> Or sappiate buona gente, che 'l nostro signore Iddio fece in terra e in mare molte maravigliose cose che l'uomo non le puote chiaramente sapere, per ciò ch'egli l'ha riservato a sé. E l'Apostolo c'insegna in questa maniera ad imprendere: Non sapere più che non ti fa mestiere di sapere, ma brigati di sapere a sobrietade, cioè né poco né troppo. Onde quegli che disse che 'l mondo aveva anima, non imprese a sobrietade, ma oltra a sobrietade, cioè troppo. Sappiate, che i savi antichi dissero molte cose dell'affare del mondo, e di molte dissero la veritade, e molte cose dissero di che non mostrano niente la veritade, per ciò che non lo poterono sapere, che ella rimase nel nostro Signore, e rimane tuttavia. Ma tuttavia si è ben ad intendere li savi detti di filosofi antichi che furono nella vecchia legge, che molti furon quelli che erraro per lo troppo sapere e per lo poco. Ma tuttavia per li filosofi conosciamo noi meglio la vera credenza di Gesú Cristo, e degli apostoli, a cui noi dovemo credere fermamente sopra tutti altri savi che furon e che saranno giammai, però che 'l senno ch'elli ebbero se 'l trassero della fontana di tutte le scienze, cioè del nostro signore Gesú Cristo. (Op. cit. vol. II, pp. 52-53)

Due brevi annotazioni: in generale il testo italiano in diversi punti è più confessionale di quello francese, in particolare è interessante notare la funzione del savio e del filosofo come mediatore tra il dio cattolico e gli uomini, funzione di perpetuo apostolato.

15. Su questo problema si veda Concetto Marchesi, *L'Etica Nicomachea nella tradizione latina medievale,* 1904, Messina.

16. Op. cit. pp. 319-320.

17. Op. cit. p. 392.

IL *TROBAR CLUS* DI GUITTONE D'AREZZO

Francesco Guardiani

La straordinaria vitalità della poesia italiana della seconda parte del XIII secolo ci ha lasciato una abbondante e varia produzione di cui a tutt'oggi restano inesplorate vaste zone d'ombra. La lacuna non riguarda soltanto scrittori misconosciuti di cui ci sono rimasti solo pochi e brevi frammenti, ma anche personaggi la cui fama nei secoli ha salvato dall'oblio cospicue raccolte poetiche. E' il caso di Guittone d'Arezzo, vero e proprio dittatore letterario per almeno trent'anni, dal 1250 al 1280, nell'Italia dei Comuni. Di lui ci resta un ricco *corpus* che consta di duecentocinquanta sonetti e di cinquanta canzoni oltre ad una serie di trenta-quattro lettere.

Le rime sono state raccolte per la prima volte in modo organico dalle fonti manoscritte nel 1828 *(Rime di Fra Guittone d'Arezzo,* a cura di Ludovico Valeriani, voll. 2. Firenze: Morandi). Un riesame della stessa materia veniva compiuto all'inizio del secolo da Flaminio Pellegrini *(Le rime di Fra Guittone d'Arezzo.* Bologna: Romagnoli-Dell'Acqua, 1901) cui comunque la prematura scomparsa impedì di proseguire oltre il primo volume dell'opera, dedicato alle rime amorose. Il testo base delle rime, su cui si fonda ogni moderna analisi, è oggi quello approntato de Francesco Egidi nel 1940 *(Guittone d'Arezzo: Rime.* Bari: Laterza. Vol. LXXV della serie "Scrittori d'Italia"). Importante opera di riferimento è anche l'antologia di Gianfranco Contini *(Poeti del Duecento.* Milano-Napoli: Ricciardi, 1960) che, sebbene contenga solo una parca

selezione del materiale vagliato dall'Egidi, offre una cospicua serie di note riferibili all'intera produzione poetica dell'aretino.[1]

In questo breve saggio ci interesseremo di alcuni aspetti delle Rime poco studiati e discussi. Precisamente, punteremo l'attenzione sul *trobar clus* di Guittone soprattutto in relazione alle liriche amorose.

Per quello che concerne l'integrità del materiale d'indagine, a seguito delle ricerche linguistiche compiute fino ad oggi, sembra che non ci siano grossi problemi. Questi, invece, sorgono quando si tenta di stabilire un nesso coerente tra la complessa poetica di Guittone e le numerose strutture formali da lui impiegate. Molti studi sono stati compiuti in direzioni specifiche: è ormai chiaro che si deve a Guittone l'inizio della gloriosa tradizione della "canzone morale"[2]; allo scrittore è anche da attribuire l'adozione del metro della ballata per la poesia religiosa, il che servì a precisare la forma della *lauda*.[3] Di Guittone è anche stato studiato a fondo il rapporto che intercorre tra lui e gli stilnovisti: la sua corrispondenza con Guinizzelli,[4] le invettive di Dante contro la sua lingua nel *De Vulgari Eloquentia* e il rifiuto del suo gusto poetico in Purgatorio XXIV.[5] Sono stati rilevati, inoltre, i modi dell'aretino che mostrano affinità con i Provenzali e con i Siciliani. Ma la vasta e varia produzione di Guittone, che rispecchia la sua complessa personalità capace di un improvviso cambiamento di direzione poetica coincidente con la conversione del 1265 (l'abbandono della famiglia e l'iscrizione all'ordine dei Cavalieri di Santa Maria, i cosiddetti "frati gaudenti"), mette in guardia contro ogni facile riduzione definitiva. Proprio a mostrare quanto fallace, o comunque ingiustamente restrittivo, sia il giudizio di un Guittone "voce morale" dell'Italia municipale del Duecento o di un Guittone "provenzale e siciliano," mostreremo come attraverso il *trobar clus* della sua poesia la figura dello scrittore vada ben al di là della mera funzione di "ponte" o di "transizione." La sua arte è essenzialmente centripeta, tendente prepotentemente verso l'essenza stessa della poesia intesa come realizzazione del potere evocativo della parola.

L'intima connessione di *signifiant* e *signifié* espressa nei brani poetici su cui più sotto appunteremo la nostra attenzione richiedono un esame linguistico da sviluppare almeno in due sensi:

da un lato occorrerà chiarire il valore semantico dei termini per ricostruire il significato letterale degli enunciati, dall'alttro sarà opportuno stabilire un nesso tra i vari termini individuati nella loro precipua posizione nel testo ed il testo stesso, visto come forma significante. Questa analisi semantico-retorica ci permetterà di risalire all'idea guittoniana della poesia e chiarire, o almeno ipotizzare attendibilmente, il sostrato ideale che sottende alcune delle composizioni più enigmatiche e impenetrabili dello scrittore.

Una caratteristica fondamentale della poesia di Guittone, che rimane pertinente alla sua intera produzione nonostante lo spartiacque della "conversione" del 1265, è rappresentata dalla marcata dicotomia tra sentimento e intelletto, che prende la forma dialettica di amore (o Amore) vs. ragione. La sintesi di questa opposizione è la parola, cioè il verbo poetico che, consciamente sentito come artificio e costruzione meccanica del pensiero, mostra una propensione al ragionamento logico tendente all'evasione dalle ragioni del sentimento. E' chiaro, comunque, che il sentimento resta come polo di riferimento, come elemento di confronto destinato ad assicurare la tensione poetica dell'enunciato.

Esempi di questa opposizione che risulta in favore dell'intelletto si possono trovare quasi ad ogni pagina delle *Rime*. Ci limitiamo a riportare due lucidissimi brani esplicativi:

1 O tu, de nome Amor, guerra de fatto,
2 segondo i tuoi cortesi eo villaneggio,
3 ma segondo ragion cortesia veggio
4 s'eo blasmo te, o chi tec'ha contratto.
5 Per che seguo ragion, non lecciaria,
6 und'ho già mante via
7 portato in loco di gran ver menzogna
8 ed in loco d'onor propia vergogna,
9 in loco di saver rabbi' e follia.[6]

Notiamo una certa abbondanza di parole tronche, con o senza sinalefe: *ragion* (vv. 3,5), *tec'* (v. 4), *und'* (v. 7), *gran* (v. 7), *ver* (v. 7), *onor* (v. 8), *rabbi'* (v. 9). Nelle rime in *trobar clus* ritroveremo costantemente numerosissime elisioni che spesso pongono difficili problemi di ricostruzione della parola.

1 Ora parrà s'eo saverò cantare
2 e s'eo varrò quanto valer già soglio,
3 poi che del tutto Amor fug[g]h' e disvoglio
4 e più che cosa mai forte mi spare.[7]

Si noti, il prefisso separativo *dis* di *disvoglio* (v. 3) ridotto a *s* in *spare* (v. 4), ("non pare"); Guittone usa questo prefisso con grande frequenza soprattutto nelle rime più enigmatiche; esso è certamente un segno del procedere per antitesi dell'enunciato "difficile." L'antitesi procura uno sconvolgimento del flusso regolare di un argomento ed inoltre, creata col prefisso separativo, spesso comporta una *replicatio*. Questa figura all'orecchio di Guittone non suona come una stonatura da fuggire, ma piuttosto come un artificio retorico raffinato che serve a rendere il verso aspro, stimolando così il lettore a concettualizzare il contenuto della composizione. E' un'acutezza, insomma, che tira dalla parte dell'intelletto cui Guittone, "mente esercitata alla meditazione e al ragionamento,"[8] affida i suoi più alti valori poetici. La "ragione" nel poeta diventa un vero e proprio fatto formale ed i modi espressivi sono esasperatamente concettualizzati. L'ideale poetico di Guittone, comunque, non è da rintracciare nel concetto (il suo pensiero risulta poco profondo e per niente originale), ma nel fatto che questo venga misteriosamente evocato da raggruppamenti verbali ordinatamente disposti in forma poetica, — quasi fosse la forma stessa non il veicolo di una verità, ma la verità medesima della poesia più pura, spremuta da ogni "decadente" artificio gratificante. Quanto Guittone avesse coscienza di ciò ce lo dice questo brano di canzone:

1 E dice alcun ch'è duro
2 e aspro il mio trovato a savorare;
3 e pote esser vero. Und'è cagione?
4 che m'abonda ragione,
5 perch'eo gran canzon faccio e *serro motti*
6 *e nulla fiata tutti*
7 *locar li posso;* und'eo rancuro,
8 ch'*un picciol motto pote un gran ben fare.*[9]

La sottolineatura è nostra ed è per mettere in evidenza l'appassionata ricerca di una potente espressività da incastonare all'interno della codificata struttura formale dell'opera. Osserviamo che *serro motti* (v. 5), forse originalmente *serro mutti* (sicilianismo, in perfetta rima con *tutti*), indica l'azione del restringere che s'intona alla denunciata incapacità di inserire tutte le parole nell'ossatura della forma (vv. 6,7). A causa di questa incapacità il poeta avverte rammarico *(rancuro,* v. 7) "poiché," dichiara, "un piccolo motto può fare un gran bene," cioè: poche parole perfettamente combinate possono fare una *gran canzon.* E' chiara la tendenza dello scrittore a riversare nell'opera, condensando e restringendo, una gran quantità di sapere. Di nuovo, non è la conoscenza che sta a cuore a Guittone, ma la bella canzone che essa produce. Il significato diventa il significante ed il significante il significato: il senso, il messaggio, non è che l'impalcatura su cui costruisce il poeta, mentre l'agglomerato verbale diventa ciò che la poesia vuole esprimere.

Con la "poetica della ragione" abbiamo visto finora alcuni caratteri generali del *trobar clus* di Guittone. Andiamo ora a riscontrarli, insieme ad altri, in uno dei suoi sonetti più belli e misteriosi, definito dal Contini "un caso limite dell'enigmistica guittoniana."

1 Deporto e gioia nel mio core apporta,
2 e•mmi desporta al mal ch'aggio portato,
3 che de porto saisina aggio, ed aporta
4 ch'entr'a la porta ov'e' for gie aportato.

5 Fe' porto tal de lei che non trasporta,
6 ma me comporta ov'eo son trasportato;
7 ch'on porto me non fa più se•mm'aporta
8 ella, du' porta su' estar diportato.

9 Comportat'ho de mal tanto ch'eo porti:
10 deporti opo me fanno a trasportare
11 de portar morto 'v'eo s'on mi portara.

12 Non comportara ch'altri mi comporti
13 nei porti, s'ei sia qual vole a portare,
14 ché del portar mei lei m'adesportara.[10]

Tentiamo, sulla base delle note del Contini e del Pellegrini di rendere il senso letterale del sonetto prima di analizzarne gli aspetti linguistici e strutturali.

vv. 1-4 Diporto e gioia nel mio cuore arreca,
e mi allontana dal male che ho portato in me,
il fatto che ora ho un porto, e ciò mi apporta
che io entri ora per la porta ov'ero prima fuori apportato.

vv. 5-8 Verso di lei (che amo) porto una tale fede che mi lascia immobile,
ma mi fa stare di buon grado dove sono trasportato, poiché un porto non mi si addice più se mi sta bene che ella mi apporti dove comporta il comodo suo.

vv. 9-11 (Fino ad ora) ho sofferto tanto male quanto ne posso sopportare:
(ormai) mi fanno d'uopo diporti per differire (impedire?) che io approdi morto colà dove andrei se qualcuno mi ci portasse.

vv. 12-14 Non tollererei che altri mi portasse con sé nei porti — qualunque fosse costui (o costei) a portarmi
perché mi disporterebbe (mi terrebbe lungi) dall'essere portato io da lei.

— *Deporto e gioia* (v. 1): comune binomio provenzale:
— *meo* (v. 1): latinismo:
— *core* (v. 1): il toscano antico non conosce dittongo nel linguaggio popolare; *core* è dunque, come *opo* (v. 10), una forma tipicamente toscana e non una forma latineggiante; termini simili sono "foco," "rota," "voto," "ovo," "omo" che compaiono spesso anche in Dante, Petrarca e Boccaccio (Rholfs); [11]

— *e•mmi* (v. 2): la doppia *m* esprime graficamente il rafforzamento sintattico; lo stesso avviene al v. 7, *se•mm' aporta;*
— *saisina* (v. 3): francesismo, da "saisine" ("possesso");
— *ov'e' for gie aportato* (v. 4): ("dove io fuori ero apportato); *e'* è una contrazione dell'*ego* latino; *gie* è un meridionalismo dal verbo *gire* ("andare"), (Cielo d'Alcamo in *Rosa fresca aulentissima: "a letto ne gimmo");* tempo e persona della voce verbale *gie* sono dubbi: l'imperfetto dovrebbe essere *giva,* la *e* di *gie* per Contini non può che indicare la seconda persona singolare, ma se consideriamo *gie* "vai" o "andavi" il senso dell'emistichio con quello dell'intera quartina si sconvolge e impone di postulare un "tu" impersonale (o, forse, un amico del poeta) con cui non si trova alcuna corrispondenza all'interno del sonetto;
— *ch'on* (v. 7): la *u* mutata in *o* mostra un influsso meridionale;
— *du'* (v. 8): ("dove"), l'elisione avrebbe dovuto lasciare *do,'* la vocale *u* indica l'affinità dell'avverbio con il più comune *u'* che è la forma contratta del latino *ubi;*
— *su' estar* (v. 8): ("suo comodo"), provenzalismo;
— *'v'eo* (v. 11): ("dove vado"), la forma avverbiale *'v'* è preferita alla più comune *u'* per evitare la cacofonia; *eo* è un latinismo, da *ire,* che Contini rifiuta suggerendo che *eo* valga "io"; Contini legge l'intero emistichio *'v'eo so•mmi portara* ("dove so che ella mi porterebbe"); abbiamo preferito la *lectio facilior* di Pellegrini perché ci pare che traduca più coerentemente il senso della terzina;
— *s'on* (v. 11): ("se uno, qualcuno"); da quanto detto sopra vediamo che è dubbio il valore della vocale troncata, l'abbiamo interpretata, comunque come se fosse *e; on* ("uno"), la *o,* come nel v. 7, indica l'influenza meridionale;
— *portara* (v. 11): condizionale da piuccheperfetto come i due successivi sulla stessa rima (Contini).

Da un punto di vista strutturale notiamo che il sonetto è dominato dall'ostentata *replicatio* di *porta* e *porto*. La *replicatio* è chiaramente molto più che una figura retorica ornamentale, è il banco di prova del parlare chiuso ed esprime lo sforzo di evocare dalle parole i loro

più reconditi significati. Il senso del mistero della parola lo notiamo bene nell'esempio che riportiamo di seguito, un commiato di canzone in cui la rima baciata e composta crea l'equivoco e l'oscurità del *trovato* proprio attraverso la ripetizione:

> Scuro saccio che par lo
> mio detto, ma' che parlo
> a chi s'entend' ed ame:
> ché lo 'ngegno mio dàme
> ch'i' me pur provi d'onne
> mainera, e talento ònne.[12]

(So che pare oscuro il mio detto, mai che io parli a chi si ama: il fatto è che il mio ingegno mi suggerisce che io provi me stesso in ogni maniera, e ne ho piacere).

Tornando al sonetto, notiamo che gli elementi della *replicatio* sono distribuiti con grande regolarità e con una simmetria impressionante. *Portare* (o, *porto,* o un termine derivato) compare esattamente ventotto volte nella poesia: regolarmente, due volte per ogni verso — la prima volta esprime la rimalmezzo, la seconda la rima regolare del sonetto. Il sonetto è perfettamente rimato secondo il modello siciliano più antico: ABAB, ABAB, CDE, CDE. La rimalmezzo, invece, non sembra obbedire ad alcuna regola precisa né avere una particolare funzione strutturale; questo, almeno, è quanto è parso a tutti i commentatori delle *Rime* le cui opere abbiamo consultato. A noi, che ci siamo fermati a considerarla estremamente funzionale nella definizione della forma di questo particolare sonetto, la rimalmezzo ha offerto lo spunto che ci ha permesso di compiere una interessante scoperta.

Abbiamo osservato che gli elementi della *replicatio,* nella prima parte di ciascuno dei quattordici versi, rimano talvolta con l'elemento finale del verso immediatamente precedente (vv. 2, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14), e talvolta tra loro stessi senza mostrare corrispondenza con gli elementi finali (vv. 1, 3, 5, 7). Questo se consideriamo identica la rima di *trasportare* (v. 10), *portar* (v. 11), *portare* (v. 13) e *portar* (v. 14); se invece consideriamo le due parole tronche come fossero di rima diversa (come sembra più giusto dal

momento che *portar* è tronco di per sé stesso e non per sinalefe) avremo che gli elementi interni che rimano con il finale del verso precedente sono quelli contenuti nei vv. 2, 4, 6, 8, 9, 10, 12, mentre quelli che rimano solo internamente sono nei vv. 1, 3, 5, 7, 11, 13. Insomma, la rimalmezzo di tutti i versi pari più quella del v. 9 è ordinata in un modo, mentre la rimalmezzo di tutti i versi dispari meno quella del v. 9 è ordinata in un altro: Il v. 9 non rispetta l'evidente simmetria. Come mai? La cosa deve essere parsa un'imperfezione di poco conto perché, evidentemente, si è creduto che la *replicatio* fosse soltanto un fregio ornamentale senza alcun valore strutturale; nell'*ornatio* "comune" di una composizione poetica, infatti, la *replicatio* ha soprattutto una funzione allitterativa e, nella valanga di allitterazioni contenute nel sonetto, una rima *diversa* è finita per passare inosservata. La struttura peculiare del sonetto è sfuggita anche a Contini che pure ha riconosciuto alla rimalmezzo guittoniana una grande importanza, al punto di tracciare graficamente la separazione di ogni emistichio del sonetto dopo il primo elemento della *replicatio;* ma proprio al v. 9 il trattino di Contini cade in un punto che attenua graficamente la rimalmezzo:

v. 8 ella, du' porta — su estar diportato.
v. 9 comportat'ho — de mal tanto ch'eo porti:

Il troncamento di *comportat'ho* è chiaramente di sinalefe e / comportato/ rima perfettamente con *diportato,* ma la coincidenza, ripetiamo, non è stata giustificata. Abbiamo così questa rima centrale (alla fine delle quartine e all'inizio delle terzine) di cui abbiamo voluto darci ragione escludendo che essa sia capitata per caso in tale posizione. Ecco come ci è parso che la rima centrale si spieghi strutturalmente.

Osservando una certa affinità tra questa rima e quella che di regola si trova alla metà della stanza della canzone, dove ha la funzione di legare la fronte con la sìrima, abbiamo ipotizzato che Guittone avesse voluto creare qui un ibrido "sonetto-canzone" utilizzando strutturalmente la rimalmezzo. E l'ipotesi si è dimostrata fondata quando abbiamo assegnato ad ogni emistichio il valore di un verso:

Deporto	A	
e gioia nel meo core apporta,	B	
e•mmi desporta	B	
al mal ch'aggio portato,	C	1 ˆpiede
che de porto	A	
saisina aggio, ed aporta	B	
ch'entr'a la porta	B	
ov'e' for gie aportato.	C	
		fronte
Fe' porto	A	
tal de lei che non trasporta,	B	
ma me comporta	B	
ov'eo son trasportato;	C	2 ˆpiede
ch'on porto	A	
me non fa più, se•mm'aporta	B	
ella, du' porta	B	
su' estar diportato.	C	
		"chiave"
Comportat'ho	C	
de mal tanto ch'eo porti:	D	
deporti	D	1 ˆvolta
opo me fanno a trasportare	E	
de portar	F	
morto 'v'eo s'on mi portara.	G	
		sìrima
Non comportara	G	
ch'altri mi comporti	D	
nei porti,	D	2 ˆvolta
s'ei sia qual vole a portare,	E	
che del portar	F	
mei lei m'adesportara.	G	

Come si può constatare, si tratta di una gigantesca stanza di canzone di simmetria perfetta che si estende anche all'interno dei suoi membri minimi. E' fuori dubbio che Guittone abbia composto questo sonetto pensandolo come stanza di canzone: le corrispondenze sono troppo vistose per essere casuali, la

rimalmezzo così aspra e ostentata non può essere giustificata solo come un elemento dell *'ornatio,* né quella rima centrale può essere vista solo come un ponte per legare le quartine alle terzine perché in nessun altro sonetto questa *liaison* appare. In effetti, non si può che ritenere che quella rima è la "chiave" che egli ha dato al lettore per intendere la struttura metrica della composizione, un simbolo, quindi, quasi fosse un vero e proprio verso chiave che, appunto, è spesso posto tra fronte e sìrima nella stanza della canzone. Prove "collaterali" della legittimità di questa struttura nuova e inconsueta ce le offre il fatto che Guittone non ereditò la canzone ed il sonetto dai poeti precedenti quali forme "chiuse" e stigmatizzate da una antica tradizione come le vediamo noi adesso, ma piuttosto le accettò quali modelli ancora plasmabili. Ed infatti troviamo nella sua raccolta di rime combinazioni strutturali svariatissime: canzoni di diversa lunghezza composte ora di endecasillabi, ora di endecasillabi e settenari, ora solo di settenari, a volte con uno e a volte con due commiati e con rime distribuite nei modi più diversi; troviamo per la prima volta la *lauda* con il metro della ballata; troviamo i sonetti rinterzati. E allora perché meravigliarci di questo "sonetto-canzone"?

Crediamo, a questo punto, di aver dato un saggio abbastanza convincente della raffinatezza formale dell'aretino. Ma, chiaramene, il *trobar clus* non è soltanto forma. La tradizione di questo stile di poesia derivava a Guittone direttamente dai trovatori provenzali della prima generazione, quelli della scuola realistica fondata da Marcabru. L'oscurità del *trovato* era, almeno inizialmente, legata alla trattazione di temi lascivi. Questi venivano mascherati con un verseggiare misterioso *pudoris causa* ed erano quindi accessibili solo a menti sveglie esercitate alla poesia ed al ragionamento.[13] Con Guittone abbiamo visto che il ragionamento, il prevalere dell'intelletto sul sentimento, è una caratteristica costante. Non è fuori luogo ipotizzare che le sue composizioni poetiche del periodo precedente la "conversione" possano contenere anche l'altro elemeno del *trobar clus,* cioè una certa sensualità licenziosa. E' chiaro che questo *topos* va rintracciato soprattutto nel linguaggio figurato. Ora, nel nostro "sonetto-canzone" se, come è lecito supporre, è presente una certa licenziosità, questa non può che

trovarsi nel termine *porta.* E quale altro significato si può attribuire ad esso se non "organo sessuale femminile"? E *porto* cos'altro può essere se non un sinonimo metaforico? Anche prima di Freud tutto quello che è concavo e aperto simboleggiava ciò che è femminile. Del resto, in altri sonetti la stessa metafora appare ancora più scoperta. In questo, per esempio:

> Ben saccio de vertà, che'l meo trovare
> val poco, e ha ragion de men valere,
> poi ch'eo non posso in quel loco intrare
> ch'adorna l'om de gioia e de savere.
>
> E non departo dalla porta stare
> pregando che, per Deo, mi deggia aprere:
> allora alcuna voce audir me pare
> dicendome ch'eo sia di bon sofrere.
>
> Ed eo sofert'ho tanto lungiamente
> che devisa' de me tutto piacere
> e tutto ciò ched era in me valente:
>
> per ch'eo rechiamo e chero lo savere
> di ciascun om ch'è prode e canoscente
> e l'aiuto del meo grande spiacere.[14]

Si noti che *quel loco ch'adorna l'om de gioia e de savere* (vv. 3,4) fa espressamente riferimento alla *porta* del verso seguente attraverso cui il poeta vuole assolutamente entrare. Il *savere di ciascun om ch'è prode e canoscente* (v. 13) è senz'altro *la carnal scienza [che] a' suoi mostra e sol vale in carne provar dilettazione* di un altro sonetto, è quindi la *canoscenza* dell'innamorato; altrimenti, che senso mai potrebbe avere quel *prode?*

Altri segni di questa prorompente, ma celata, sensualità si ritrovano puntualmente in tutte le altre rime amorose "chiuse" di Guittone. Ci limitiamo a segnalarne un'altra giustamente famosa per la sua musicalità e per il suo pregio retorico, ma di cui a molti è sfuggita la sensualità tipica del *trobar clus* più raffinato:

Tuttor ch'eo dirò "gioi'," gioiva cosa,
intenderete che di voi favello,
che gioia sete di beltà gioiosa
e gioia di piacer gioi[o]so e bello,

e gioia in cui gioioso avenir posa
gioi' d'adornezze e gioi' di cor asnello,
gioia in cui viso e gioi' tant'amorosa
ched è gioiosa gioi' mirar in ello.

Gioi' di volere e gioi' di pensamento
e gioi' di dire e gioi' di far gioioso
e gioi' d'onni gioioso movimento:

per ch'eo, gioiosa gioi', sì disïoso
di voi mi trovo, che mai gioi' non sento
se'n vostra gioi' il meo cor non riposo.[15]

Mario Marti vede in questo sonetto "un tono mistico d'abnegazione e di possesso."[16] Ma questa composizione è sicuramente di prima della "conversione" e il misticismo di Guittone, se di misticismo si può parlare, è quello stesso dei trovatori della scuola realistica, è il misticismo della carne. Si noti quanto l'esercizio dei sensi sia quasi ossessivamente chiamato in causa: accanto alla gioia del parlare (vv.1,10) e del guardare (vv. 3,8), c'è la gioia procurata dal corpo snello (v. 6) *(cor,* dal francese *cors; asnello,* meridionalismo), la gioia del *fare* (v. 10) e quella "di *ogni* gioioso movimento." Si noti anche come la gioia del gioioso movimento compaia alla fine della prima terzina che è quasi un preludio alla gioia finale, quella che rappresenta "la punta" esplicativa dell'intero sonetto: il "core" (metafora dell'organo sessuale maschile sfruttatissima) del poeta cerca riposo nella "gioia" (l'organo sessuale femminile) dell'amata.

In conclusione, vorremmo osservare che questa poesia di Guittone così viva e appassionata e, allo stesso tempo, così conscia del valore potentemente evocativo e quasi autonomo della parola, senz'altro merita un attento riesame che non sia solo di linguisti interessati a restaurare un documento. Uno studio monografico

soddisfacente su Guittone d'Arezzo resta ancora da compiere. Non solo questo servirebbe a consacrare definitivamente Guittone tra i maggiori della nostra letteratura, ma farebe forse luce su quella serie di rapporti ideali che sembrano collegarlo ad altri scrittori, quali Ovidio, Boccaccio, Marino, D'Annunzio, i quali, sebbene distanti tra loro nel tempo, mostrano di essere profondamente interessati a fondere un certo realismo di contenuto con un vero e proprio culto della parola.

University of Toronto

Note:

1. Abbiamo preferito citare subito le opere più importanti per il nostro studio in modo da rendere immediati i continui riferimenti ad essi che si faranno di seguito. I testi delle composizioni poetiche di Guittone citati lungo il saggio sono tratti dalla raccolta dell'Egidi. I rilievi sulla lingua sono il risultato del nostro vaglio delle note degli studiosi menzionati, riportate in calce alle rime nelle loro rispettive opere antologiche; qualora un termine, o una particolare espressione, sia stato diversamente interpretato, la differenza d'opinioni è riportata da noi con le ragioni che ci hanno indotto a preferire una lezione all'altra, o alle altre.

2. L'inizio di questa tradizione si fa comunemente risalire alla "canzone guelfa" di Guittone "Ahi lasso, or è stagion de doler tanto," scritta dopo la vittoria dei Ghibellini di Manfredi a Montaperti (4 settembre 1260).

3. La famosa composizione "Vegna, vegna chi vole giocundare, / e a la danza se tegna" è l'esempio più ovvio che di solito si offre per mostrare l'adozione del metro della ballata per il genere della lauda, che era già vivo nel Duecento sotto forme strutturalmente meno precise (si pensi al "Cantico di Frate Sole" di San Francesco d'Assisi).

4. Al sonetto "O caro padre meo di vostra laude" di Guido Guinizzelli, Guittone rispondeva con il suo "Figlio mio dilettoso, in faccia laude." Questi versi da soli già danno un'idea dall'autorità carismatica che Guittone esercitò sui suoi contemporanei, la quale spiega, in parte, l'impeto della reazione di Dante.

5. Nel *De vulgari eloquentia* Dante accusa Guittone di oscurità e di usare un volgare "municipale," non illustre, mentre nel canto XXIV del Purgatorio, per bocca di Bonagiunta Orbicciani, condanna la poetica dell'aretino esaltando la propria concezione dell'amore.

6. Guittone d'Arezzo, *Rime,* a cura di Francesco Egidi, op. cit.; XXVIII, vv. 1-9. Non ci sono qui difficoltà semantiche eccetto, forse, per alcuni dei termini che seguono:
— *segondo* (v. 2): "secondo"; Valeriani preferisce *secondo,* ma l'Egidi restituisce la sonorità alla velare;
— *lecciaria* (v. 5): "malcostune," francesismo, da *lacheté* (Contini);
— *mante via* (v. 6): "molte volte, spesso," forma sintagmatica molto comune in Guittone; *mante* non deriva da *mantis* ("indovino"), ma dal francese *maint* che è un termine formato dalla sovrapposizione di *tantus* e *magnus* (Diz. Zingarelli, 1971);

7. Op. cit.; XXV, vv. 1-4. Anche qui il senso è chiaro. La lettera *h* di *fug[g]h'* (v. 3) è ovviamente indispensabile per assicurare il suono velare una volta caduta la *o* finale; senza la

lettera *h* la *g* potrebbe leggersi in modo palatale, il che cambierebbe sostanzialmente il senso della proposizione rendendo *Amor* soggetto del vergo "fugge." Sempre a proposito di fug[g]h', è discutibile l'inserimento della doppia *g*: Valeriani trascrive *fugo* dalle fonti manoscritte. Con la doppia *g*, inserita dall'Egidi, il senso della proposizione è "Amore fuggo" (dal lat. *fugire*), mentre con la *g* scempia il senso è "metto in fuga Amore" (dal lat. *fugare*).

8. Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana,* Milano; Feltrinelli, 1970, p. 32. Il giudizio, sintetico, è stato ripreso dal Contini nella recensione alla raccolta dell'Egidi (*Giornale Storico della Letteratura,* CXVIII, 1941).

9. Op. cit.; XLIX, vv. 163-170.

10. Op. cit.: 77 (I sonetti sono numerati con cifre arabiche, mentre le altre composizioni con cifre romane).

11. *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti,* "Fonetica," par. 107, p. 133 sgg.

12. Op. cit.; II, vv. 61-66.

13. A. Jeauroy, *La poésie lyrique del Troubadours,* Paris, 1934, cap. II.

14. Op. cit.; 25.

15. Op. cit.; 31.

16. In "Guittone d'Arezzo," *Letteratura italiana: i minori,* vol. I, Serie: Orientamenti culturali, Milano: Marzorati, 1969, p. 109.

Nota bibliografica

Nella stesura del saggio sono stati utilizzati questi indispensabili strumenti d'analisi:

— Gerhard Rholfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti,* Torino: Einaudi, 1968.
— Alfredo Schiaffini, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio,* Genova: Emiliano degli Orfini, 1934.
— Cesare Segre, *Lingua, stile e società,* Milano: Feltrinelli, 1974.
— Maria Corti, *Studi sulla sintassi della lingua poetica avanti lo stilnovo,* Firenze, 1953.

Si è fatto anche uso delle informazioni pertinenti al nostro argomento raccolte in

— Achille Tartaro, *Il Manifesto di Guittone,* Roma: Bulzoni, 1974.

Sono stati consultati, inoltre, i testi di Storia della letteratura italiana dei seguenti autori: Sapegno, Flora, Apollonio, Pompeati, Momigliano, Zonta, Petronio, Giuliani.

"IN QUELLE TRINE MORBIDE . . ." MANON LESCAUT E LA FINE DELLA STAGIONE EROICA OTTOCENTESCA DELL'OPERA

Francesca L. Savoia

Dopo le due prime prove de *Le Villi* e di *Edgar,* Puccini si accinse a comporre l'opera che, per prima e in un modo che non si sarebbe più ripetuto, gli diede il successo. Tuttavia, prima di procedere ad un esame della *Manon Lescaut* e della prima vera eroina pucciniana, è opportuno aprire una parentesi illustrativa delle regole preliminarmente seguite da Puccini nella scelta dei soggetti.

Le Villi, pur inserendosi abbastanza bene nella tendenza colta del tempo, e cioè richiamandosi a Weber, Mendelssohn e Wagner come padri del romanticismo e di un sinfonismo rigeneratore del melodramma italiano, sfruttava un soggetto di ormai larga diffusione, che contava innumerevoli versioni poetiche e musicali. Il libretto di *Edgar* cercava di accentuare la somiglianza con la *Carmen,* che tanto successo stava ottenendo proprio allora in Italia. Il romanzo dell'abbé Prévost d'Exiles, *Les aventures du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut,* apparve ad Amsterdam nel 1731 in appendice al settimo ed ultimo volume dei *Mémoires* (poi, in edizione separata, a Rouen nel 1733, e nuovamente ad Amsterdam nel 1753 col titolo modificato in *Histoire du* ecc.). Fu ridotto per le scene nel 1765 da un certo J. Ch. Brandes, all'epoca in cui Puccini se ne interessò contava una nuova riduzione teatrale di Barrière e Fourier e aveva già ispirato innumerevoli opere di pittura e di

scultura nonché musicali; Scribe ne aveva tratto un balletto in tre atti per Halévy (1830) e un libretto d'opera per Auber (1856); l'irlandese M. W. Balfe se ne era servito per la sua opera *The maid of Artois* (1836), Richard Kleinmichel per *Manon oder das Schloss Delorme* (1883) e Jules Massenet per la sua *Manon Lescaut* (su libretto di Meilhac e Gille, 1884), rappresentata con successo in Italia.

L'idea di *Bohème* fu, in qualche modo, rubata da Puccini a Leoncavallo (la cui opera gemella andò in scena nel 1897, con un anno di ritardo rispetto a quella pucciniana); il romanzo di Henry Murger, *Scènes de la vie de bohème,* apparso a puntate su "Le Corsair Satan" fra il 1845 e il 1849 e ridotto per la scena, dal solito Barrière, lo stesso 1849, contava ormai quattro edizioni integrali francesi (1851, 1859, 1877 e 1879) ed era stato tradotto in italiano sin dal 1872. Esso illustrava, inoltre, un costume di vita che era stato d'attualità anche in Italia pochi anni prima (specie a Milano dove Puccini si era formato) con l'ambiente della scapigliatura.[1] L'idea di musicare il dramma di Sardou, *Tosca,* venne a Puccini quando ancora non aveva intrapreso *Manon,* come si ricava da una lettera indirizzata a Giulio Ricordi nel maggio del 1889.[2] Sembrò consolidarsi quando, nell'ottobre del 1895, non ancora ultimata *Bohème,* Puccini assistette ad una rappresentazione fiorentina del dramma interpretato da Sarah Bernhardt. Nel 1896 Puccini fu spinto a riprendere in considerazione tale dramma anche dalla voga crescente del melodramma storico, e dalla somiglianza con la trama di un'opera come l'*Andrea Chénier,* così ben accolto dal pubblico. Ebbe la sua parte anche il giudizio favorevole del vecchio Verdi sul soggetto e sul libretto, che Ricordi o Illica si erano premurati di riferire a Puccini. *Tosca* fu perciò sottratta ad Alberto Franchetti, che aveva, tre anni prima, firmato un contratto con Casa Ricordi.[3]

Il soggetto della *Madama Butterfly* si impose all'attenzione di Puccini quando assistette, nell'aprile del 1900 a Londra, all'omonimo dramma di David Belasco, portato in Europa un mese dopo il suo successo newyorkese ed interpretato dalla celebre attrice Blanche Bates. Il dramma si ispira ad un racconto di John Luther Long, ma non va dimenticato che sin dal 1887 era apparso il romanzo di Loti, *Madame Chrysanthème,* dal quale André Messager aveva tratto il soggetto di un'omonima opéra-lyrique, andata in

scena nel 1893. Nel 1898, inoltre, primo fra i compositori italiani, Mascagni aveva compiuto un'esplorazione — beninteso, più che sommaria[4] — del Giappone leggendario con la sua *Iris.*

Il soggetto della *Fanciulla del West* fu ricavato, dal nuovo librettista Zangarini (giacché Giacosa era morto ed Illica era impegnato in una *Maria Antonietta* che Puccini non musicò mai), da *The girl of the golden west* di Belasco. Puccini l'aveva visto, nuovamente interpretato dalla Bates, a New York, dove egli si trovava per la prima americana di *Manon* e dove il dramma si replicava da un anno. Il libretto della *Rondine* risultò dalla traduzione che Adami fece di un canovaccio tedesco di A. M. Willner e H. Reichert, proposto a Puccini da impresari viennesi con la mediazione dell'amico, pure viennese, barone Eisner, nella primavera del 1914, quando egli si trovava a Vienna per un'esecuzione della *Tosca.* La trama era presa largamente dal *Die Fledermaus di* John Strauss Jr. (1874) e dalla stessa *Traviata* verdiana. E tuttavia non vanno dimenticate la *Zazà* di Leoncavallo (1900), che aveva rappresentato il primo tentativo di fusione dei due generi operettistico ed operistico, e *Lodoletta* di Mascagni, rappresentata un mese dopo *La Rondine,* nell'aprile del 1917.[5] Il soggetto del *Tabarro* fu tratto dal dramma *La Houppelande* del francesce Didier Gold, che Puccini aveva visto al Théâtre Marigny di Parigi nella tarda primavera del 1912: l'ambiente si avvicina a quello di un racconto di Gorkji che egli aveva letto e preso in considerazione fin dalla primavera del 1907 (epoca alla quale risale anche il progetto di musicare un "trittico").

Infine, a proposito di *Turandot,* il soggetto della quale è ricavato, come è noto, dalla fiaba di Gozzi *Turandotte* (1762), va detto che nel giugno del 1919, a Londra, Puccini assistette ad un gran numero di spettacoli, due dei quali dovettero indirizzarlo verso l'opera "cinese": la musical comedy *Chu Chin Chow,* grande successo degli anni della guerra, e *Mr. Wu* di Vernon e Owen. Egli aveva inoltre assistito, a Berlino, ad un adattamento tedesco della *Turandotte* di Gozzi di Karl Vollmoeller, con regia di Max Reinhardt e musiche di scena di Ferruccio Busoni (il quale aveva composto, poi, una *Turandot* in due atti, rappresentata a Zurigo nel 1917 insieme all *'Arlecchino*). Puccini conosceva anche la *Turanda* del suo primo

maestro Bazzini (1867) e il dramma di Giacosa *Trionfo d'amore* (1875), che trattava lo stesso tema ambientandolo in Italia. Esisteva, poi, una versione schilleriana della fiaba (1803), tradotta in italiano dal Maffei, alla quale il librettista Simoni si rifece.

Da questa indagine risulta che, anche quando pensava di aver trovato il soggetto giusto, Puccini non smetteva di esaminare altro materiale. Egli faceva spesso dipendere la sua decisione di musicare un certo soggetto dalla impressione che riportava nel vederlo recitato, magari da grandi divi del palcoscenico.[6] Sceglieva comunque sempre soggetti garantiti o da una parentela con passati soggetti di successo, o da un immediato e fortunato precedente utilizzo in qualche campo dell'arte, o dalla più ampia circolazione possibile a livelli anche non artistici. Risulta chiaro, inoltre, come nella corsa al soggetto giusto gli capitasse di incrociare altri compositori e di entrare in concorrenza con essi. Tutto quanto detto conferma quell' "avvio generalizzato del nuovo indirizzo melodrammatico" di cui parla Rubens Tedeschi, quel movimento che seguì "il diffondersi delle collane di romanzi popolari" che gli editori più attenti ai tempi andavano lanciando sul mercato "a prezzi economici," quell'indiscriminato e poco giudizioso ampliamento di orizzonti — che può dirsi paradossalmente sprovincializzazione, nella misura in cui aiuta ad evadere dai problemi locali e nazionali — che sfociò "nel gusto del romanzesco, dell'esotico, del piccante." L' avvio, insomma, "di un metodo destinato a diventare regola nel mondo del cinema," ispirato da una mentalità a sua volta determinatasi con la progressiva industrializzazione di questo come degli altri settori artistici.[7] A tale mentalità e a tale metodo Puccini aderì, resistendo solo quel tanto che gli consentì di ottenere soggetti adeguati o adeguabili alle sue capacità espressive e al suo sentire.

La composizione di Manon Lescaut impegnò Puccini dal marzo 1890 all'ottobre 1892, quando egli terminò il terzo atto, il più breve dei quattro ma quello che comportò maggiore travaglio per l'autore. La partitura fu scritta in maniera frammentaria, condizionando la stesura del libretto e venendone a sua volta condizionata per tutte quelle modifiche che, dai vari collaboratori, Puccini pretese, in numero, se possibile, maggiore a quelle che subì più tardi il libretto

di *Bohème*. Mentre allora, tuttavia, era già stato individuato il *team* librettistico su modello francese, vale a dire la coppia Illica-Giacosa,[8] che funzionò fino alla morte di quest'ultimo (e cioè fino a *Butterfly*), al tempo di *Manon* ben cinque collaboratori vennero chiamati di volta in volta a risolvere i problemi posti dalla riduzione della fonte e dalla necessità di differenziazione dal libretto di Meilhac e Gille per Massenet: Leoncavallo, Praga, Oliva, Giacosa e Illica. Né l'opera francese che l'aveva preceduta, né quella di Puccini interpretano lo spirito del romanzo settecentesco: ma, delle due, quella che più si avvicina, sia pure seguendo strade del tutto differenti, all'idea ossessiva della passione amorosa che in esso viene espresssa,[9] è l'opera pucciniana. Meilhac e Gille avevano rinunciato a molte peripezie del romanzo per attenersi alle tappe fondamentali della vicenda amorosa, come era costume dell'opéra-lyrique: l'incontro, ad Amiens, di Des Grieux e Manon e la fuga a Parigi (atto I); la vita in comune nel povero alloggio parigino e la separazione per tradimento di Manon ed intervento da parte del padre di Des Grieux (atto II); il successo mondano di Manon turbato dalla notizia che l'antico amante sta per prendere i voti (atto III quadro I); la riconquista di Des Grieux da parte di Manon e la nuova fuga insieme (atto III quadro II); l'arresto, in una sala da gioco, dei due amanti accusati ingiustamente l'uno di aver barato e l'altra di aver istigato (atto IV quadro I); e la morte di Manon a Le Havre, dopo una fallita fuga dal carcere (atto IV quadro II).

La storia risulta, rispetto alla fonte, non poco alterata, specie nell' ultimo atto (giacché nel romanzo Des Grieux si abbassa davvero a barare al gioco, l'arresto si dá in casa del protettore di Manon dalla quale i due amanti stanno per fuggire con gioielli e danari, e la morte di Manon avviene nelle Americhe, dopo la partenza da Le Havre). La riduzione e le modifiche apportate al soggetto, sortiscono l'effetto di annullare quasi completamente la colpa di entrambi i protagonisti, mettendo semmai in evidenza il fascino seducente e la vanità della donna e la debolezza dell'uomo. Anche Puccini consacrò il primo atto all'incontro di Des Grieux e Manon ("Cortese damigella ...", "Manon Lescaut mi chiamo ..."), incorniciato da cori di studenti e "artigianelle" ("Giovinezza e il nostro nome ..."); alla nascita apodittica — come dice bene il

Casini[10] — della passione amorosa ("Donna non vidi mai . . ."); alla fuga ("Fuggir? . . . Fuggir?") e alla presa in giro del vecchio Geronte che, a sua volta, si era invaghito di Manon ("A volpe invecchiata/l'uva fresca e vellutata/sempre acerba rimarrà!"). Puccini pensò poi, a lungo, ad un secondo atto idilliaco, ma scartò infine l'idea per evitare ogni possibile somiglianza con l'opera di Massenet,[11] ed ambientò l'atto nell'elegantissimo salotto della casa di Geronte, compiendo un salto al limite della coerenza drammatico-narrativa. Tale "ellissi,"[12] tuttavia, per quanto determinata in parte dalle circostanze che abbiamo illustrato, costituisce il precedente per una condotta dei fatti "per omissione di logica," (poco compensate da eventuali incisi esplicativi, come è qui il caso delle parole di Lascaut "T'ho ritrovata! Una casetta angusta/era la tua dimora . . ."), ma pienamente appoggiata dalla memoria musicale. Puccini perfezionò tale condotta in *Bohème* e se essa lo allontanò dalla condotta unidirezionale della tradizione melodrammatica e dalla concentrazione drammatica perseguita da Verdi (almeno fino all '*Otello*), non può comunque identificarsi con la condotta episodica dell'opéra-lyrique.

La rievocazione dei motivi musicali e la conseguente correlazione che si viene a stabilire tra i fatti è, in *Manon,* un dato solo emergente che si stabilizza, poi, in *Bohème*. Così: il motivo del personaggio di Manon si annuncia, nel primoatto, quand'ella discende dalla carrozza, prima che, richiestane da Des Grieux, pronunci le parole ("Manon Lescaut mi chiamo") alle quali esso si lega indissolubilmente. Lo si intende nuovamente quando, sempre nel primo atto, Des Grieux rievoca l'incontro con la fanciulla, quando Manon ricompare in scena e, nel terz'atto, quando parla a Des Grieux prima del tentativo di fuga e quando quest'ultimo fallisce. Le prime parole che Des Grieux rivolge a Manon ("Cortese damigella") si accompagnano già al tema della seguente aria "Donna non vidi mai . . .": esso ricompare nel secondo atto, legato all'invito di Manon "Vieni con le tue braccia . . .". All'inizio del secondo atto, quando Lescaut fa menzione — durante la toilette di Manon — della casetta dove ella e Des Grieux vivevano insieme, il motivo è lo stesso della rievocazione che ne fa poi Manon ("O mia dimora umile . . .")

e delle oscure parole che pronuncerà nel quart'atto ("Terra di pace sembrava questa . . .").

In questo secondo atto il personaggio di Manon ha modo di primeggiare e di esprimere le qualità vocali, tipiche del soprano pucciniano, di eleganza e insieme di passionalità (nell'episodio della "toilette": "Il calmistro presto, presto . . ."; e nella pausa di languido abbandono al ricordo: "In quelle trine morbide . . .", "O mia dimora umile . . .", "Tu per me lotti . . ."). Seguono il madrigale ed il minuetto, vera cerimonia settecentista alla quale si contrappone il duetto seguente, dall'andamento agitato. Esso è pieno dei rimproveri di Des Grieux ("Ah! Manon," "Sì sciagurata!", "Taci che il cor mi frangi!") e delle richieste di perdono, delle profferte amorose e dei tentativi di seduzione di Manon ("Tu, amore? Tu? Sei tu . . .", "Tu non m'ami?", "Io voglio il tuo perdono . . .", "Vedi ai tuoi piedi sono . . .", "Vieni colle tue braccia . . ."), alle quali il giovane cede alfine ("Nell'occhio tuo profondo . . ."). Quando il duetto giunge al momento della riconciliazione, sancita dalla perfetta fusione delle voci ("Alle mie brame torna . .", "In te m'inebrio ancor"), esso viene interrotto dall'arrivo di Geronte ("Affé, madamigella . . .") che, burlato da Manon ("Prende lo specchio, lo pianta in viso a Geronte e coll'altra mano indica Des Grieux: trattenendo le risa"), finge di accettare la propria sorte ma progetta di far arrestare i due giovani. Ciò che avviene puntualmente alla fine dell'atto, non essendo riuscito Des Grieux a trascinare via Manon attardatasi a raccogliere le sue gioie ("Peccato! Tutti questi splendori!", "Ah! Manon mi/tradisce il tuo folle pensiero . . .", "Un'altra volta, un'altra volta ancora" — il cui motivo musicale ritornerà nel quarto atto sempre accompagnato dalle ripetizioni: "Vedi, vedi son io che piango" e "Sei tu che piangi? Sei tu che implori?" — e, ancora, "E questo incanto/che adoro tanto/dovrò lasciare . . .").

Un Intermezzo separa i primi due atti dagli ultimi due, ed allinea i temi musicali delle perorazioni di Manon del secondo atto e quello che, sempre nello stesso, si accompagnava alle parole di Des Grieux "Nell'occhio tuo profondo" e che servirà da appropriata conclusione al terzo atto, con la partenza dei due amanti per l'America. Quest'ultimo, come abbiamo accennato, costò, al

musicista, maggiore fatica degli altri ed è quello che rivela un maggior impegno drammatico, anche per l'impiego delle masse corali. Dopo il fallito tentativo di fuga dal carcere ("Perduta è la partita! Cavalier salviam la vita . . ."), mentre Manon dá un disperato addio a Des Grieux, (che riesce invece a imbarcarsi con lei "Des Grieux fra poco lungi sarò . . . Ultimo bene! . . . Addio! . . . Devi Manon scordar ecc.", "Guardami e vedi com'io soggiacio . . ." e "Ah, non vi avvicinate . . . No! pazzo son! . . ."), la folla di Le Havre assiste all'appello delle donne destinate a popolar le Americhe ("Rosetta! Madelon! Manon! Ninetta! Caton! Regina! Claretta! Violetta! ecc."), commentando, ora sadicamente ed ora compassionevolmente, l'evento. Tanto che verrebbe la tentazione di assumere tutta la scena come schematica, ma anche emblematica, rappresentazione della complessiva produzione pucciniana. Si può, infatti, considerare l'insieme delle opere pucciniane come un appello, o una "passerella," di personaggi femminili destinati ad una miserevole fine.

Per quanto già quel gran detrattore di Puccini che fu il Torrefranca avesse parlato, in un suo libello,[13] della "neurastenia" — com'egli la chiamava — pucciniana, il primo a formulare, in modo quanto più possibile corretto, l'ipotesi di un rapporto fra una fissazione nevrotica — definibile come "innaturale attaccamento all'immagine materna" e attribuibile a Puccini in base ad oppugnabili dati biografici — e il mondo drammatico delle sue opere, è stato Mosco Carner.[14] Egli si è domandato se esistesse un tema centrale e riccorente nelle opere di Puccini e lo ha individuato in quella "equazione tra amore e morte" che esse, effettivamente, pongono tutte quante: un tema, quello dell'amore come colpa tragica, che non comportava per lui alcuna implicazione metafisica, ma era "l'espressione di un nichilismo erotico, che con l'edonismo a cui si ispirava la sua vita privata era in contrasto solo apparente." L'eroina che ogni storia pucciniana elegge ad indiscussa protagonista, ha la facoltà ed anzi la caratteristica di amare liberamente,[15] ma viene per questo punita "con sofferenze fisiche e spirituali tali da portarla lentamente alla tomba" e trova nei personaggi maschili dei veri e propri persecutori o dei catalizzatori delle sue pene. Il Carner sostiene che la fissazione di Puccini al passato è dovuta "alla mancata

risoluzione del vincolo infantile con la Madre." Ciò comportava nella vita reale la scelta di compagne puramente sessuali — fra donne che gli fossero culturalmente e socialmente inferiori, affinché egli potesse dominarle ed eludere momentaneamente la dipendenza dalla Madre e nello stesso tempo attenuare il senso di colpa sacrificandole, nella loro inferiorità-indegnità, alla Madre stessa — é condizionava anche le sue scelte teatrali e il trattamento dei personaggi. Infatti, Manon viene imbarcata come ladra e prostituta, Mimì è una grisette, Tosca un'attrice non legalmente unita ad un pittore, Cio-cio-san è una geisha, Giorgetta viene dai sobborghi parigini, Suor Angelica è una ragazza-madre, Liù una schiava, e quell'angelo di purezza che è Minnie (l'unica, fra tutte, a non morire) vive in mezzo a banditi e biscazzieri. "Ma appunto in virtù della loro posizione degradata — scrive il Carner — Puccini poteva amarle ed esercitare su di loro, come egli lo definiva — tuttavia con scarsa consapevolezza — il suo istinto neroniano."[16]

La tematica erotica trova, comunque, piena applicazione solo più tardi in *Tosca* e in *Butterfly* (per decantare, o meglio cristallizzarsi, in *Turandot*). Da queste opere emergono chiaramente i tratti della "svirilizzazione" del protagonista maschile, o meglio del venir meno della sua funzione dialettica, per identificazione con la donna (è già il caso di Des Grieux) o perché viene a mancare materialmente dalla scena (è il caso di Pinkerton),[17] della meccanicità e del sadismo dell'ambiente, dell'isolamento e della solitudine della donna (in Tosca assistiamo alla progressiva sparizione dei personaggi maschili, in una scena che si fa sempre più vuota quasi ad invitare la donna — rimasta sola — a sparire anche lei; ma esemplare è la solitudine di Butterfly).[18] *Manon Lescaut,* invece, attinge all'erotismo soltanto nella sua versione minore di languido abbandono sensuale; anche se, va detto, Manon è soggetto soprattutto nei momenti di tale abbandono, il più significativo dei quali non trova presente Des Grieux (il ricordato "In quelle trine morbide . . ."), mentre altri lo trovano troppo strettamente unito, nel canto, alla donna per determinarsi come personaggio (come, ad esempio, nel duetto del secondo atto).[19]

Sebbene, come è stato osservato,[20] Puccini conceda a Des Grieux un numero di arie e di cavatine maggiore di quello dell'eroina,

Manon è protagonista assoluta: ce lo rivela anche il fatto che, mentre è lei a tradire, ad abbandonare e a far del male, ci appare sempre come la più sofferente e la più sola. La drammatica scena della parte centrale del quart'atto, nella quale Puccini utilizza — per la prima volta — quel procedimento chiamato significamente l' "ostinato,"[21] dá questa impressione di desolazione:

Manon (sola: l'orizzonte s'oscura: l'ambascia vince Manon; è stravolta, impaurita, accascata)

> Sola . . . perduta . . . abbandonata
> in landa desolata!
> Orror! Intorno a me s'oscura il cielo . . .
> Ahimé, son sola!
> E nel profondo deserto io cado,
> strazio crudel, ah, sola, abbandonata,
> io, la deserta donna!
> (alzandosi)
> Ah, non voglio morire!
> Tutto dunque è finito.
> Terra di pace sembrava questa . . .
> Ahi! mia beltà funesta,
> Ire novelle accende . . .
> Da lui strappar mi si voleva; or tutto
> il mio passato orribile risorge
> e vivo innanzi al guardo mio si posa,
> di sangue ei s'è macchiato . . .
> Ah, tutto è finito:
> asil di pace ora la tomba invoco . . .
> No . . . non voglio morire . . . amore . . . aita![22]

E, ancora, fra le ultime parole di Manon:

> Addio . . . cupa è la notte . . . ho freddo
> era amorosa
> la tua Manon? Rammenti? dimmi . . .
> la luminosa
> mia giovinezza? Il sole più non vedrò . . .

Troviamo qui, concentrate, alcune immagini di quel repertorio che accompagna costantemente il teatro pucciniano, al di là delle diversificazioni fra opera ed opera.[23] La "luminosa giovinezza," da Manon rimpianta, è stata tuttavia — data la soppressione di quell'atto "tutto amore, primavera e gioventù" che Puccini aveva inizialmente progettato — assai poco vissuta. Manon partecipa assai poco, insomma, di quella visione dell'amore come spensierata felicità, che deve "ahimé" morire con la giovinezza (e con la donna: Rodolfo definisce Mimì la sua "breve gioventù"), che è fondamento della "quotidianità" di *Bohème* ed anche del suo patetismo.[24] "Lungo il tragitto" — è proprio il caso di dire, per *Manon* — Puccini non celebra quella vitalità, quell'estro, quella pur breve esuberanza che celebrerà in Mimì nell'accompagnarla a morire, in atteggiamento di "tenero cordoglio," per meglio rimpiangerla.[25] In *Manon,* come si è visto, si passa dalla soffusa malinconia del primo atto, al torpido cerimoniale del secondo,[26] al clima straziante della partenza da Le Havre, alla disperazione della morte finale, senza parentesi di felicità amorosa. L'amore non è più "moralizzato," non riveste più alcuna funzione politica, e questo è sicuramente un dato che unisce Manon alle altre opere pucciniane e, prima di quelle, all'operismo francese più recente.[27]

Tuttavia, mentre in *Bohème* — nella quale, fra l'altro, è presente il dato autobiografico — l'amore vale come "nostalgia d'un luogo in cui regna la sentimentalità pura e disimpegnata, una giovinezza sentimentale e irresponsabile e senza domani, che solo la malvagità umana, oppure il naturale decadere d'ogni giovinezza" distruggono ad un certo punto "ma senza annullarne il ricordo," in *Manon* esso rappresenta "un evento organicamente tragico," dannato in sé e per sé, malato di morte e macerato di assenza, aggiungerei, a confortare il confronto che il D'Amico stabilisce col *Tristano e Isotta.*[28] Se, tuttavia, il sacrificio d'amore di *Traviata* — e, in genere, l'eros verdiano, eroicizzato o destinato ad affermarsi, semmai, solo in punto di morte, e dunque esemplarmente sconfitto e ripetutamente negato in *Don Carlo,* in *Aida,* in *Otello,* anche quando, cioè, la figura paterna è compromessa o scomparsa e il tenore è un eroe debole e fallito — è l'opposto esatto dell'eros coevo del *Tristano e Isotta* di Richard Wagner (1857-59)[29]; sufficientemente lontana ne è anche

Manon Lescaut. Essa è un Tristano istintivo e non spiritualizzato; soltanto, il paragone aiutava a coglierla nel suo carattere di inquieta sospensione, di transizione.

Ad una settimana di distanza dalla prima torinese della *Manon,* al Teatro della Scala di Milano si rappresentò il *Falstaff:* così, l'anno 1893 segnava il vero inizio della carriera pucciniana ed insieme il termine di quella verdiana. La coincidenza è di eccezionale rilievo se si pensa, innanzi tutto, al modo in cui Verdi chiuse la propria stagione, che è poi la grande stagione eroica ottocentesca dell'opera. Non voglio tanto fare riferimento ai mezzi tecnici del duttile declamato melodico o del nuovo, robusto discorso orchestrale, che rompevano definitivamente con la forma chiusa senza rompere col canto; ma a ciò che Verdi, con essi, si concesse: un lungo, consapevole sguardo al passato, umoristico per ampiezza e per risparmio di compassione. La coincidenza è, inoltre, significativa per quell'ansia di trovare un erede verdiano che già da un ventennio almeno si era diffusa, raccolta dapprincipio dall'avanguardia scapigliata, quando si constatava la caduta degli ideali democratici e patriottici del Risorgimento che Verdi aveva caldeggiati, ma poi sempre ripropostasi e mai tacitata, in quanto espressione stessa della crisi che investiva la società italiana nata, come le sue sorelle europee, da una rivoluzione borghese e destinata perciò a soffrirne le contraddizioni, sia pure sempre con qualche ritardo rispetto a quelle. Ma tale coincidenza non meriterebbe tutto il rilievo che voglio invece attribuirle se Manon non rappresentasse, per la ancor generosa vena creativa alla quale si abbandona nella sua estrema frammentarietà drammatica, e per la sua non piena individuazione né nei successivi modi pucciniani, né in quelli precedenti della tradizione nazionale, il momento del delicato passaggio da una dimensione epico-eroica — che l'opera scapigliata e fors'anche, pur nella sua equivoca fattura, l'opera verista vernacola avevano rispettato — ad una dimensione intima, domestica, non più virile ma, per l'appunto, femminile.

Note:

1. Alcuni dati autobiografici confluirono in *Bohème:* le ristrettezze del periodo milanese, il cappotto impegnato, le aringhe (voce alimentare ricorrente nelle liste-spesa), i caffé dove Puccini aveva conto aperto ecc. Cfr. Carner, M., *Giacomo Puccini*, Milano 1971, pp. 53-54.

2. *Carteggi pucciniani,* a cura di E. Gara, Milano 1958, p. 32.

3. Anche il canovaccio dell'*Andrea Chénier* era stato acquistato dal Franchetti che lo aveva poi ceduto a Giordano. Vale la pena di riportare un brano di una lettera di quest'ultimo, il quale, temendo una possibile concorrenza alla sua *Siberia,* così scriveva ad Illica nel luglio del 1901: "Esiste una *Manon,* si rifà la *Manon.* Esiste una *Bohème,* si rifà la *Bohème.* C'è *Chénier,* si pensa a una *Maria Antonietta.* C'è *Iris,* si rifà il Giappone. Si lavora a un'opera russa, se ne prepara un'altra russa." Cfr. *Umberto Giordano,* a cura di M. Morini, Milano 1968, p. 296, *cit.* da R. Tedeschi in *Addio fiorito asil. Il melodramma italiano da Boito al verismo,* Milano 1978, p. 97.

4. Illica, autore del libretto, si era limitato a sfogliare reportages giornalistici "per trovarvi i suoi *djin correnti,* il *samisan posato presso la profumeria,* le *Kamouro* e le *guechas* dell'Yoshimara, senza neppure camuffare la grafia francese." Mascagni aveva studiato il tipo armonico giapponese e, giunto alla stesura del terzo atto, si era recato a Firenze "a visitare la collezione di strumenti giapponesi dei signori Krauss." Cfr. Tedeschi, R., *op.cit.,* p. 107. Puccini, per parte sua, si procurò — ai tempi di *Butterfly* — "raccolte di musiche giapponesi, incisioni fonografiche e libri sui costumi, le cerimonie religiose e l'architettura del Giappone, trasformandosi quasi in uno studioso di etnografia orientale; come avrebbe fatto di nuovo vent'anni dopo, per la *Turandot.*" Cfr. Carner, M., *op.cit.,* p. 187. Del resto quando attendeva a Tosca, si era recato a Roma per sentire personalmente le campane mattutine delle chiese vicine a Castel Sant'Angelo, si era informato sui costumi precisi delle guardie svizzere e si era procurato molti testi di preghiere latine (*Ibidem,* p. 309). Sicché si puo dire che l'orientamento estetizzante di *Tosca* proseguì in *Madama Butterfly* sotto forma esotica, secondo il gusto imperante.

5. *Lodoletta* e *La rondine* sono entrambe romanzi rosa messi in musica; non a caso, prima dell'operina viennese, Puccini si era interessato al romanzo della scrittrice Louise de La Ramée, conosciuta sotto lo pseudonimo di Ouida, *Two little wooden shoes* (1874), fonte del libretto di *Lodoletta (Ibidem,* pp. 278-79).

6. Puccini si occupava inoltre, con cura meticolosa, della messa in scena delle sue opere, dei costumi, degli arredi, dell'illuminazione e della dizione, mimica e movimenti dei cantanti. Le didascalie, molto più elaborate di quelle dei libretti verdiani, già ci rivelano queste sue preoccupazioni. Cfr. Carner, M., *op.cit.,* pp. 391-92.

7. Tedeschi, R., *op.cit.,* pp. 96-97.

8. "Puccini aveva tratto esempio dalla consuetudine del teatro francese, musicale e non musicale, dove la coppia di autori serviva magnificamente alla riduzione librettistica da noti lavori di narrativa e di teatro, o semplicemente al trasferimento di temi letterari particolarmente fortunati sulle scene popolari." Cfr. Casini, C., *Introduzione a Puccini,* in *Melodramma italiano dell'Ottocento,* Torino 1977, pp. 514-151 e *L'Ottocento II,* Torino 1978, pp. 56, 66-67 e 72. È questo un ulteriore elemento dal quale ricavare il dato della progressiva industrializzazione del settore.

9. Cfr. Köhler, E., *Sulle possibilita di interpretazione storico-sociologica della letteratura,* in "L'immagine riflessa", I, n.2, Genova maggio-agosto 1977, pp. 149-150.

10. Casini, C., *Introduzione a Puccini, op. cit.,* p. 515.

11. In una lettera indirizzata ad Illica nella primavera del 1891, Puccini scriveva: "... t'ho spedito il libretto *Manon*. Ci ho ripensato e sempre più persisto nell'idea di incastrarci l'atto secondo nuovo. Dovrebbe essere un quadro tutto amore, primavera, gioventù. La scena in un orto-giardino, tutto pieno di piccoli alberi in fiore ...". In realtà quest'atto non ci fu e Puccini lo sostituì con quello ambientato nel salotto della casa di Geronte. Cfr. *Carteggi pucciniani, cit.* e Puccini, G., *Epistolario* a cura di Adami, Milano 1928, pp. 69-70.

12. Non è del tutto arbitrario utilizzare qui la nota categoria genettiana di "ellissi." Cfr. Genette, G., *Figure III*, Torino 1976, pp. 135-161.

13. Torrefranca, F., *Puccini e l'opera internazionale*, Torino 1912.

14. Carner, M., *op.cit.*, cap. XXII parag. ".

15. Hanno dello sconcertante, a questo proposito, le affermazioni che L. Baldacci ha affidato ad un articolo del 1975. Dopo aver constatato — giustamente — la progressiva sparizione della figura paterna, e dell'impostazione drammaturgica ad essa ispirata, dal teatro verdiano e la maggior libertà dei personaggi di drammaturghi e musicisti successivi, egli sostiene poi che la drammaturgia pucciniana, "muovendosi in una situazione assolutamente estranea all'ambito familiare, è tutt'altra cosa da quel modello di drammaturgia borghese o piccolo-borghese che una certa critica e una certa storiografia ci ha voluto far credere." E prosegue: "Non ci si è resi conto ... che c'era in Puccini, come per esempio in Pascoli, una decisa presa di posizione anticulturale e antiideologica, nella misura stessa in cui alla cultura e all'ideologia di classe si sostituisce l'elemento natura. Ora la natura matrice è essenzialmente la donna ... L'intuizione drammaturgica pucciniana è perciò tutta appoggiata sulla donna che ... è comunque natura, cioè libertà cioè magna che si sottrae a qualunque forma ideologizzante." Cfr. Baldacci, L., *Naturalezza in Puccini*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana," IX (1975).

16. In altra parte del suo saggio, e molto opportunamente, il Carner ricorda come il romanticismo, sempre più nelle sue tarde manifestazioni, avesse trattato anche "il brutto, la malattia fisica e psichica e l'anormalità come fertile tema d'arte" e come, a fin de siècle e nei primi decenni del Novecento, cioè l'epoca in cui Puccini si trovò ad operare, autori come Ibsen, Strindberg, d'Annunzio, Wilde, Pierre Louys, Wedekind, Hofmannsthal, Thomas Mann e altri avessero trattato "nel dramma e nel romanzo, in termini insieme più realistici e psicologicamente più penetranti, i temi della disintegrazione mentale e fisica e della sessualità patologica." Egli ricorda i personaggi di Salomé, di Elettra, di Wozzek, di Lulù ecc. Carner, M., *op.cit.*, pp. 373-74.

17. Non mi sembra un caso che Roland Barthes si sia servito dell'incipit dell'aria di Cavaradossi in *Tosca* "E lucean le stelle ..." per sotto-intitolare un capitolo di un suo saggio, nel quale non tralascia di chiarire come tutte quelle voci del "discorso amoroso" che sono state storicamente più frequentate dalle donne (come ad esempio l'"assenza"), ogni volta che vengono utilizzate dall'uomo lo "femminizzano" (così, per esempio, "l'uomo che attende e soffre è miracolosamente femminizzato"). Barthes, R., *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino 1979, pp. 33-34 e 168-169. Si è già accennato a un giudizio positivo di Verdi, ottantenne, sull'adattamento del dramma di Sardou che Illica aveva compiuto per Franchetti; Verdi apprezzò particolarmente un lungo congedo dall'arte e dalla vita che il librettista aveva messo in bocca a Cavaradossi poco prima della fucilazione, quasi al termine dell'ultimo atto. Questo "addio" aveva carattere riflessivo e quasi filosofico e, quando il libretto passò a Puccini, egli volle mutarlo in uno straziante lamento — appunto il "E lucean le stelle ..." — che esprimesse tutta la disperazione di un amante al pensiero del definitivo distacco dall'amata. Aggiungiamo che Giulio Ricordi, sempre un poco deluso dalle "economie" musicali e poetiche

di Puccini, gli scrisse, al proposito, una lettera molto irritata. Cfr. Carner, M., *op.cit.*, pp. 151-152, 163 e 345 e Tedeschi, R., *op.cit.*, p. 61.

18. La tesi è sostenuta da Antonio Titone (*Vissi d'arte. Puccini e il disfacimento del melodramma,* Milano 1972, pp. 28-32, 69-70, 102-103) sulla base di una rigorosa analisi delle partiture musicali. Da questa analisi risulta chiaro come, all'approfondimento della tematica erotica, fa riscontro un uso sempre più "contratto" e insieme formalmente sempre più rigoroso delle risorse musicali. La grandiosità, l'imponenza dell'architettura dell'ultima opera risulterebbe dalla convivenza di meccanismi elaborati in momenti diversi della carriera, da un recupero globale di linguaggio, cioè, che riproverebbe questo "senso dell'economia compositva."

19. La scarsa differenziazione dei ruoli, specie — appunto — quelli dei protagonisti tenore e soprano, è un dato rintracciabile anche altrove in Puccini, e dipende anche dalle analogie dei motivi musicali. Cfr. Casini, C., *Introduzione a Puccini, cit.*, p. 527.

20. Carner, M., *op. cit.*, p. 443.

21. Verdi lo aveva utilizzato nel secondo atto di *Traviata,* nel duetto Violetta-Germont ("Morrò! la mia memoria . . ."), ma nessuno si servì di tale procedimento con lo stesso effetto di "funereo presentimento," come Puccini in *Manon,* in *Bohème* (tema del presentimento della morte, terzo e quart'atto), in *Butterly* (colloquio fra Cio-cio-san e il Console, secondo atto), in *Tosca* (marcia che accompagna i preparativi per la fucilazione di Cavaradossi, terz'atto), in *Suor Angelica* (rivelazione della morte del bimbo) e in *Turandot* (marcia del patibolo, primo atto).

22. La disperata protesta di Manon ("Ah, non voglio morire") e l'invocazione della pace della tomba ("Asil di pace ora la tomba invoco . . ."), ed anche il "deserta donna," ci rammentano *Traviata.* Tutta la seconda parte di questa scena utilizza, infatti, espressioni che definirei più arcaiche: quel "beltà funesta," per esempio, ci rammenta le parole di Lisa nella *Sonnambula* "O beltade a me funesta . . . (atto I) e quelle della Principessa d'Eboli nel Don Carlo "O don fatale, o don crudel/che in suo favor mi fece il cielo!/Tu che ci fai sì vane, altere,/ti maledico, o mia beltá!" (atto III scena VI). Le oscure parole di Manon "Da lui strappar mi si volea . . . Di sangue ei s'è macchiato," non valgono a spiegare perchè i due amanti si trovino in quella "landa desolata" ai margini del territorio abitato, e lasciano incolmato un nuovo vuoto.

23. Si tratta di immagini nient'affatto originali, ma, in gran parte volgari leopardismi. Del resto, una frequentazione — ripeto, volgare — di Leopardi è testimoniata da una frase di Suzuki in *Butterfly:* "Sovente a questa siepe veniste a riguardare/lungi, piangendo, nella deserta immensità." (atto II).

24. L'accezione in cui voglio utilizzare il termine e quella di "che desta compassione," cioè che desta quel sentimento per il quale si soffrono pene altrui come se fossero le proprie. Tale sentimento — la compassione — ha un'origine narcisistica, "di cui la parola stessa — come ebbe ad osservare Freud — reca testimonianza." Nel caso di Puccini (si tratti di *Bohème,* di *Butterfly* o dell'episodio di Liù nella *Turandot*) non ci interesserà tanto costatare la formazione della compassione come reazione nei confronti di individuali pulsioni sadiche del musicista, ma il suo previsto e calcolato prodursi nel pubblico come bisogno, appunto, di riconoscimento. Centra perfettamente il problema De Benedetti, quando scrive che "sullo specchio offertole da Puccini, la piccola borghesia vede raccogliersi . . . il meglio del suo cuore e dei suoi costumi . . . e si scopre più bella e generosa di quanto credesse," paralizzata com'era dall'incubo della propria grettezza. Cfr. Freud, S., *Dalla storia di una nevrosi infantile* (il caso clinico dell'uomo dei lupi), in *Opere* 1912-1914, Torino 1975, p. 561 e *Metapsicologia,* in *Opere* 1915-1917, Torino 1976, p. 24; De Benedetti, *Puccini e la melodia stanca,* in Studi di varia umanità in onore di F. Flora, Milano 1963, p. 823.

25. L'espressione è ancora di De Benedetti, *op. cit.*, p. 823.

26. Già una recensione, quella della "Gazzetta Piemontese," all'indomani della prima di *Manon Lescaut*, registrava che "le ultime parole di Manon implorano dal cielo l'oblio delle sue colpe e richiamano nell'orchestra il tema del minuetto del secondo atto che quasi non si riconosce tanto è cupamente funebre." Cfr. Puccini, *Epistolario* a cura di Adami, *cit.*, p. 69.

27. A proposito della "francofilia" di Puccini cfr. Carner, M., *op. cit.*, pp. 367-369.

28. D'Amico, F., *I casi della musica*, Milano 1962, p. 283, Il confronto col *Tristano e Isotta* di Wagner è avanzato, e corroborato da esempi musicali, anche dal Carner, *op. cit.*, p. 446.

29. Cfr. Lonardi, G., *Violetta, Turandot: due note con un intermezzo*, in "Primo quaderno veronese di filologia, lingua e letteratura italiana," Verona 1979, pp. 236-237.

LAURA FRANKLIN MEMORIAL AWARD

The Laura Franklin Memorial Award is offered in memory of Laura Franklin, a graduate student in the Department of Italian who passed away May 2, 1982. The $100 annual award, initiated by the graduate students in the department, and funded by the Graduate Student Association and friends, is granted for an outstanding essay on literature or art history of the Italian Middle Ages or Renaissance.

The first Laura Franklin Memorial Award was granted to Shalom Sabar for his essay entitled *The Use and Meaning of Christian Motifs in Illustrations of Jewish Marriage Contracts in Italy.*

Graduate or undergraduate students who wish to compete for the 1985 award should send their essays by March 30, 1985 to:
Laura Franklin Memorial Award
c/o Department of Italian
340 Royce Hall
University of California
Los Angeles, CA 90024

Ph.D. DISSERTATIONS IN ITALIAN STUDIES at UCLA, 1974-1984

As a bibliographical reference, *Carte Italiane* is including the following list of dissertations in Italian Studies completed at UCLA through the departments of Italian and Comparative Literature from 1974 to 1984.

This section of the journal will be supplemented in future volumes by the addition of dissertation summaries. We hope that this bibliographical information will prove useful to students and scholars of Italian Studies everywhere.

MEDIEVAL

Dutschke, Dennis, *A Study of Petrarch's Canzone XXIII from First to Final Version: Codice Vaticano latino 3196 — Codice Vaticano latino 3195,* director, Fredi Chiappelli, 1976.

Forni, Pier Massimo, *Sull'auto-coscienza poetica del Petrarca lirico,* director, Fredi Chiappelli, 1981.

Marino, Lucia Maria, *Allusion, Allegory, and Iconology in the Decameron Cornice: Boccaccio's Allegorical Case for a Humanistic Theory of Literature,* director, Marga Cottino-Jones, 1977, c. 1978.

Moran, Sue Ellen, *Aspects of Social Reform in Jacopone's Poetry,* director, Marga Cottino-Jones 1976.

Paasonen, Aino, *Dante at the Turning Point: The Canzone "Tre Donne Intorno al Cor Mi Son Venute" as a New Key to the Commedia,* director, Arnold Band, 1976.

Rutter, Itala, *Narrative Technique and Ideology in the Decameron and the Heptameron,* director, Marga Cottino-Jones, 1977.
White, Laura, *Apuleio e Boccaccio: Caratteri Differenziali nella Struttura Narrativa del Decameron,* director, Fredi Chiappelli, 1974.
Wolf, Diana Kathleen, *The Concordance of the Elegia di Madonna Fiammetta by Giovanni Boccaccio,* director, Marga Cottino-Jones, 1984.

RENAISSANCE

Baca, Murtha, *Aretino in Venice 1527-1537 and "La Professione del Far Lettere,"* director, Marga Cottino-Jones, 1978.
Braghieri, Paolo, *Gerusalemme Liberata: Il Testo come Soluzione Rituale,* director, Fredi Chiappelli, 1974.
DeNardo, Vincenzo Enrico, *Tasso a Roma; Il Mondo Creato,* director, Fredi Chiappelli, 1976.
Lawton, Benjamin, *Studi sugli Scritti di Governo del Machiavelli,* director, Fredi Chiappelli, 1976.
Lazzaro-Ferri, Nancy, *Lo Sviluppo degli Elementi Magici Attraverso l'Elaborazione dell'Orlando Furioso,* director, Fredi Chiappelli, 1980.
Perretta, Pasquale, *La Mandragola: Critica, Datazione e Genesi,* director, Fredi Chiappelli, 1978.
Pierce, Glenn Palen, *Theater and Society in 17th Century Milan: The Development of the Baroque Influence in the Works of Carlo Maria Maggi,* director, Marga Cottino-Jones, 1977 c. 1978.
Pozzi, Victoria Smith, *Straparola's Le Piacevoli Notti: Narrative Technique and Ideology,* director, Marga Cottino-Jones, 1981.
Santi, Victor, *La Gloria nelle Opere de Nicolò Machiavelli,* director, Fredi Chiapelli, 1975.
Weaver, Elissa, *Francesco Berni's Rifacimento of Boiardo's Orlando Innamorato,* director, Charles Speroni, 1975.

MODERN AND CONTEMPORARY

Baldini, Pier Raimondo, *Noviziato di Vasco Pratolini ed Elio Vittorini, 1930-1936,* director, Giovanni Cecchetti, 1976.

Del Antonelli, Karen, *Marinetti: from Manifesto to Machine Gun: A Comprehensive of all Works of Filippo Tommaso Marinetti from 1909-1916,* director, Giovanni Cecchetti, 1979.

De Luca, Raffaele, *La Poesia Giovanile di Ugo Foscolo e I Suoi Rapporti con L'Opera della Maturita',* director, Fredi Chiappelli, 1976.

Italiano, Francesca, *Caterina Percoto: La Narrativa Campagnola dell'Ottocento,* director, Franco Betti, 1981.

Kelly, Craig, *The Anti-Fascist Resistance and the Shift in Political Strategy of the Italian Communist Party, 1936-1948,* director, Edward F. Tuttle, 1984.

McKenna, Irene, *The Grotesque in the Early Novels of Sherwood Anderson and Luigi Pirandello,* director, Frederick Burwick, 1978.

Mossuto, Sherrye A., *The Writer as Citizen: Ippolito Nievo and Le Confessioni di un Italiano,* director, P. M. Pasinetti, 1980.

Muratore, Salvatore, *La Poetica di Eugenio Montale,* director, Giovanni Cecchetti, 1979.

Spiegel, Robert Alan, *History and Myth in the Work of Pier Paolo Pasolini, 1958-1966,* directors, Franco Betti and Gabriel Teshome, 1984.